



# Quand l'intime devient éthique : du régionalisme à l'universel dans la Trilogie niçoise de Louis Nucera

Fabienne Morel Langoureau-Morel

## ► To cite this version:

Fabienne Morel Langoureau-Morel. Quand l'intime devient éthique : du régionalisme à l'universel dans la Trilogie niçoise de Louis Nucera. Littératures. Université Nice Sophia Antipolis, 2014. Français. NNT : 2014NICE2053 . tel-01178521

**HAL Id: tel-01178521**

**<https://theses.hal.science/tel-01178521>**

Submitted on 20 Jul 2015

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**Université de NICE Sophia Antipolis**  
École Doctorale Lettres Arts et Sciences Humaines  
Laboratoire Interdisciplinaire « Récits, Cultures et Sociétés »  
(LIRCES/EA-3159)

**Quand l'intime devient éthique  
Du régionalisme à l'universel  
dans la Trilogie niçoise de Louis NUCERA**

**THÈSE DE DOCTORAT**

présentée et soutenue publiquement le 15 décembre 2014  
pour l'obtention du grade de Docteur de Littérature Française, par

**Fabienne LANGOUREAU-MOREL**

**Sous la direction de Monsieur Alain TASSEL**

Membres du Jury :

**Mme Sylvie BALLESTRA-PUECH**, Professeur à l'Université de Nice Sophia Antipolis  
**M. André-Alain MORELLO**, Maître de conférences à l'Université de Toulon (Rapporteur)  
**M. Christian MORZEWSKI**, Professeur à l'Université d'Artois (Rapporteur)  
**M. Alain TASSEL**, Professeur à l'Université de Nice Sophia Antipolis



A mon père,  
qui nous a quittés le 27 mars 2014,  
sans avoir pu voir la fin de ce travail,  
mais qui n'a cessé de m'encourager et de croire en moi.





A Suzanne,  
la muse de Louis, comme il se plaisait à la nommer.

Il n'est pas facile d'être la femme d'un écrivain, d'accepter de passer après la feuille et la plume et après les honneurs. Et pourtant, quel trésor d'intimité et de souvenirs littéraires Suzanne recèle !

Ma rencontre décisive avec l'œuvre de Louis Nucera, je la dois avant tout à ma rencontre avec Suzanne. Lors du premier rendez-vous, rue Smolett, assise auprès de moi, sous l'œil bienveillant des portraits de Louis qui ornent les murs, les tables, et les commodes, Suzanne a su déclencher curiosité et soif de savoir.

Suzanne, tout en délicatesse, a su ouvrir devant moi un manuscrit. Elle a su lire une lettre. Elle a su commenter une photo. Elle a surtout su, elle aussi, mettre au jour ses talents de griot des temps modernes.

Ecouter Suzanne, c'est entendre la plus belle des histoires d'amour, c'est visiter une Nice insolite, c'est aller à la rencontre de ce petit peuple niçois, issu de l'immigration italienne, qui se battait dans les années trente pour vivre et trouver toute sa place dans sa nouvelle patrie.

Suzanne sait alimenter la passion chez ses auditeurs car c'est elle-même une grande passionnée. Sa dévotion pour Louis est évidemment sentimentale et amoureuse, mais elle est aussi littéraire. Personne ne sait mieux qu'elle, en un clin d'œil, ouvrir la page précise d'un manuscrit pour y dénicher la citation rare que l'on recherche depuis si longtemps.

La disparition tragique de Louis a arrêté le temps rue Smolett. Le bloc-notes et le stylo sont restés sur le bureau, le marque page demeure dans le livre en cours, le brouillon de l'article à rédiger dépasse encore du sous-main. Le visiteur a parfois l'impression que Louis va ouvrir la porte et s'installer afin de prendre part à la discussion. C'est sans doute pour cette raison que le temps n'a pas de prise sur Suzanne...

Sans Suzanne, sans son aide précieuse, ce travail n'aurait pas pu aboutir. J'espère n'avoir pas failli à la mission qui m'a été confiée. Louis a toute sa place dans le Panthéon littéraire du XX<sup>ème</sup> siècle. Suzanne a su me transmettre le flambeau. Souhaitons que se constitue maintenant un pôle niçois de recherche sur l'œuvre; il reste tant et tant à dire.

Suzanne a tout mis à ma disposition : manuscrits, correspondance, photographies, articles de presse. Suzanne m'a également fait le plus beau des cadeaux en m'offrant la primeur de certains textes inédits de Louis : ce fut la découverte de fabuleuses pépites d'or.

Enfin, j'ai partagé des moments inoubliables avec Suzanne durant ces quatre années, à parler de Louis, bien sûr, mais aussi à arpenter les rues de Nice en tenant son bras à la recherche de la maison aujourd'hui disparue de l'Avenue des Diables-Bleus, à partir de bon matin à la Bibliothèque Romain Gary relever le détail manquant dans un manuscrit protégé...

Suzanne n'a jamais refusé une démarche, une recherche. Son enthousiasme et sa confiance ont été la source et la sève de ma quête.

Ma reconnaissance est infinie et mon affection sans borne.

Merci Suzanne !

# REMERCIEMENTS

Je tiens à témoigner ici toute ma gratitude à Monsieur Alain Tassel, Doyen de la Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines de l'Université de Nice Sophia Antipolis, Professeur de Littérature française, qui a dirigé cette thèse. Ses encouragements, sa confiance, ses conseils et sa disponibilité sans borne m'ont permis de mener à bien ce travail et ce, dans les meilleures conditions. Je le remercie chaleureusement d'avoir accepté de me faire l'honneur de m'accompagner tout au long de ce chemin, fort en émotion.

Cette thèse n'aurait pas vu le jour sans le soutien indéfectible de ma famille et de mes amis. Je tiens à remercier tout particulièrement pour leur collaboration Alain, Alex, Amandine, Isa, Jean-Marie, Julien, Magali et le personnel de la Bibliothèque Romain Gary de Nice.



# TABLE DES MATIÈRES

<b>REMERCIEMENTS.....</b>	<b>7</b>
<b>TABLE DES MATIÈRES .....</b>	<b>9</b>
<b>INTRODUCTION GÉNÉRALE.....</b>	<b>19</b>
<b>PREMIÈRE PARTIE : Quelle fiction pour dire l'intime ? .....</b>	<b>33</b>
<b>1.1. Vous avez dit « roman » .....</b>	<b>33</b>
1.1.1. Le refus de la fiction .....	34
1.1.2. Le refus du temps chronologique .....	45
1.1.3. Statut(s) du narrateur : Qui est « je » ? .....	50
1.1.3.1. Un récit à la première personne.....	50
1.1.3.2. Un « je » qui échappe au temps.....	51
1.1.3.3. Le Narrateur témoin.....	52
1.1.3.4. Le « je » promeneur .....	53
1.1.3.5. Le « je » qui se souvient .....	54
1.1.3.6. Le « je » se fait auditeur attentif.....	55
1.1.3.7. Le « je » écrivant .....	55
<b>1.2. La tentation de l'autobiographie .....</b>	<b>61</b>
1.2.1. L'autobiographie.....	61
1.2.1.1. Contraintes formelles de l'autobiographie .....	64
1.2.1.2. Contraintes thématiques de l'autobiographie.....	66
1.2.1.2.1. La naissance.....	67
1.2.1.2.2. La ville natale .....	68
1.2.1.2.3. Les parents .....	69
1.2.1.2.4. La famille.....	72
1.2.1.2.5. L'enfance et la jeunesse.....	72
1.2.1.2.6. La recherche d'un bonheur perdu .....	75
1.2.1.3. La contrainte énonciative .....	76
1.2.1.4 Le pacte autobiographique.....	77
1.2.2. Vers le contournement de l'autobiographie .....	82

1.2.2.1. Récit de vie .....	82
1.2.2.2. Autofiction.....	86
1.2.2.3. Une évolution paradoxale.....	100
<b>1.3. D'un genre mémoriel nouveau : la geste nucerienne</b> .....	<b>103</b>
1.3.1 Le mouvement mémoriel en action.....	103
1.3.1.1 Mimer le fonctionnement de la mémoire.....	103
1.3.1.2 Le traitement du temps dans l'évocation des souvenirs.....	103
1.3.1.3. Le traitement de l'espace dans l'évocation des souvenirs.....	106
1.3.1.4. La démarche rétrospective : promenades physiques, errances mentales.....	109
1.3.2. Prédominance de l'oralité : du « moi » au « nous » .....	119
1.3.2.1. Un monologue intérieur en train de s'écrire.....	119
1.3.2.2. Conversations, entretiens .....	122
1.3.2.3. Une voix intime qui dit la voix collective d'un « groupe » .....	125
1.3.3. Mémoires, chronique : vers un romanesque littéraire .....	131
1.3.3.1. Les mémoires dans la symbolique spiralaire.....	131
1.3.3.2. Les disparus : devoir de mémoire .....	134
1.3.3.3. Lutter contre la mort.....	139
1.3.3.4. Partager, c'est vivre .....	142
1.3.3.5. La recherche identitaire .....	145
1.3.3.6. L'acte d'écriture comme sujet littéraire.....	148
<b>Conclusion : La Trilogie nucerienne, « romancero » autofictionnel</b> .....	<b>153</b>
<b>DEUXIÈME PARTIE : L'humain avant toute chose</b> .....	<b>163</b>
<b>Introduction</b> .....	<b>163</b>
<b>2.1. Un récit poétisé</b> .....	<b>169</b>
2.1.1. Un texte qui se dit.....	169
2.1.2. Un récit poétique.....	172
2.1.2.1. Le narrateur.....	173
2.1.2.2. Les personnages.....	174

2.1.2.3. L'espace :.....	177
2.1.2.4. Le temps .....	181
2.1.2.5. La structure du récit poétique .....	183
2.1.2.6. Mythes et récit poétique.....	190
2.1.2.7. Le style du récit poétique.....	195
2.1.3. De l'usage des aphorismes .....	201
<b>2.2. Un récit « oralisé » .....</b>	<b>213</b>
2.2.1. Marques syntaxiques d'oralité .....	213
2.2.2. Insertion de discours direct.....	215
2.2.3. Parole et silence .....	221
<b>2. 3. Un récit « humanisé », l'art du portrait .....</b>	<b>243</b>
2.3.1. Une galerie de portraits .....	247
2.3.2. L'insertion du portrait dans le récit et l'importance du discours .....	258
2.3.3. Portrait(s) dans <i>Avenue des Diables-Bleus</i> .....	262
2.3.3.1. Remarques générales .....	262
2.3.3.2. Le portrait de la grand-mère .....	268
2.3.3.3. Une figure mythique.....	272
2.3.3.4. Une héroïne tragique .....	275
2.3.4. Portrait(s) dans <i>Chemin de la Lanterne</i> .....	277
2.3.4.1. Généralités .....	277
2.3.4.2. Portrait de l'oncle .....	278
2.3.4.3. Le tragique .....	281
2.3.5. Portrait(s) dans <i>Le Kiosque à musique</i> .....	287
2.3.5.1. Généralités .....	287
2.3.5.2. Monsieur Adrien .....	288
2.3.5.3. Le portrait de Mireille.....	289
2.3.5.3.1. Portrait de la perfection.....	289
2.3.5.3.2. L'histoire de Mireille .....	291



2.3.5.3.3. Le goût du tragique.....	294
<b>2.3.6. Le portrait de la mère du narrateur dans la Trilogie.....</b>	<b>295</b>
2.3.6.1. Du goût du tragique à la tragédie.....	298
2.3.6.2. Le complexe d'Œdipe.....	299
2.3.6.3. Une relation fusionnelle .....	301
2.3.6.4. Culpabilité et remords.....	304
2.3.6.5. Une présence obsédante.....	309
2.3.6.6. Une image idéalisée.....	311
2.3.6.7. Une muse : la mère et l'écriture.....	314
<b>2.3.7. Le portrait du narrateur .....</b>	<b>317</b>
2.3.7.1. L'amoureux.....	318
2.3.7.2. Le fils de.....	321
2.3.7.3. Celui qui écoute... ..	323
2.3.7.4. Celui qui écrit.....	325
2.3.7.5. Le conteur.....	332
2.3.7.6. Le penseur, l'aphoriste... ..	333
<b>Conclusion.....</b>	<b>335</b>
<b>TROISIÈME PARTIE : La tension entre la singularité et l'universalité .....</b>	<b>341</b>
<b>Introduction.....</b>	<b>341</b>
<b>3.1. Le creuset méditerranéen, de l'approche touristique au mythe .....</b>	<b>345</b>
3.1.1. Le pays des délices inventé par des fées.....	345
3.1.2. La mer nourricière.....	347
3.1.3. Le mistral purificateur .....	356
3.1.4. Soleil, lumière, nombre d'or.....	357
<b>3.2. Symboliques de la faune et de la flore .....</b>	<b>361</b>
3.2.1. Faune infatigable.....	361

3.2.2. Flore sentimentale .....	363
<b>3.3. La langue régionale .....</b>	<b>371</b>
<b>3.4. Hommes et femmes célèbres .....</b>	<b>375</b>
3.4.1. Relevé.....	375
3.4.2. Les légendes.....	378
3.4.3. Les artistes .....	380
<b>3.5. Fêtes et jeux traditionnels .....</b>	<b>383</b>
3.5.1. Les jeux traditionnels.....	383
3.5.2. Le Carnaval.....	385
<b>3.6. Légendes, traditions, superstitions, mœurs et coutumes.....</b>	<b>391</b>
3.6.1. Us et coutumes d'Italie.....	391
3.6.2. Les remèdes .....	395
3.6.3. Les Saints et les croyances .....	397
<b>3.7. Symbolique de la nourriture.....</b>	<b>399</b>
3.7.1. Les mets typiques .....	399
3.7.2. Le rapport à la mère .....	402
3.7.3. Appartenance à une communauté .....	403
3.7.4. Manger pour être reconnu .....	406
3.7.5. Manger et parler .....	407
3.7.6. Se nourrir pour lutter contre le temps.....	408
3.7.7. Manger pour écrire.....	410

<b>3.8. Du régionalisme à l'universel, une géographie sentimentale</b> .....	415
3.8.1. Cartographie d' <i>Avenue des Diables-Bleus</i> .....	421
3.8.1.1. Prolifération des lieux .....	421
3.8.1.2. Les lieux génériques .....	428
3.8.1.3. Lieux de sociabilité .....	429
3.8.1.3.1. Lieu de travail .....	431
3.8.1.3.2. Lieu de vie .....	431
3.8.1.4. Lieux symboliques .....	433
3.8.1.4.1. Eglise et cimetière .....	433
3.8.1.4.2. Le château .....	434
3.8.1.4.3. Autour de l'eau .....	438
3.8.2. Nice, personnage principal .....	442
3.8.2.1. Nice, mater nostrum .....	442
3.8.2.2. L'avant Nice, les origines .....	444
3.8.3. Itinéraire du narrateur .....	445
3.8.3.1. Première journée .....	445
3.8.3.2. Deuxième journée .....	446
3.8.3.3. Troisième journée .....	448
3.8.3.4. Quatrième journée .....	448
3.8.3.5. Cinquième journée .....	448
3.8.3.6. Sixième journée .....	448
3.8.3.7. Septième journée .....	449
3.8.3.8. Huitième journée .....	449
3.8.3.9. Neuvième journée .....	449
3.8.4. Conflit entre littérature et représentation .....	451
3.8.5. Un itinéraire imaginaire et labyrinthique .....	455
<b>Conclusion</b> .....	469
<b>QUATRIÈME PARTIE : Faim d'Histoire, fin de l'histoire ?</b> .....	475
<b>Introduction</b> .....	475

<b>4.1. La longue logorrhée de l'Histoire .....</b>	<b>477</b>
4.1.1. Trilogie romanesque, quadrilogie historique.....	477
4.1.1.1. Une Histoire de Nice.....	477
4.1.1.2. La « grande boucherie ».....	480
4.1.1.3. Grandeur et misère de la Résistance et de la Libération.....	482
4.1.1.4. L'intimité du Goulag .....	483
4.1.2. Une Histoire de France .....	484
4.1.3. D'une Histoire touristique à une Histoire politique .....	489
4.1.4. Au cœur des basculements du siècle .....	493
4.1.4.1. Au cœur de l'immigration .....	493
4.1.4.2. Au cœur des basculements économiques, sociaux et des représentations idéologiques .....	501
4.1.5. Petites histoires et Grande Histoire.....	507
4.1.6. Les non-dits, les oublis de l'Histoire.....	511
4.1.7. L'Histoire selon Louis Nucera .....	515
<b>4.2. Nucera, la passion de l'Histoire.....</b>	<b>517</b>
4.2.1. Un parcours familial et personnel au cœur de l'Histoire.....	517
4.2.2. La formation historique d'un enfant du peuple.....	518
4.2.2.1. La figure de l'instituteur .....	518
4.2.2.2. L'oncle Félix.....	521
4.2.2.3. Les historiens précurseurs .....	523
4.2.2.4. Nucera, journaliste.....	526
4.2.2.5. A l'école de l'histoire, écoles de l'Histoire .....	528
4.2.3. Les sources de Louis Nucera .....	536
4.2.4. Les grandes catégories de la pensée historique nucerienne ...	543
4.2.4.1. La critique de l'Histoire classique.....	543
4.2.4.2. Des faits et des sources : l'humain d'abord.....	545
4.2.4.3. Une Histoire totale : pluridisciplinaire, petite ou grande .....	549

4.2.4.4. Le temps long de l'Histoire .....	554
4.2.4.5. Passé, présent inséparables .....	558
4.2.4.6. De quel sens de l'Histoire ? .....	559
<b>4.3. Aux confins du Roman historique et des Mémoires : l'Histoire Roman selon Nucera .....</b>	<b>571</b>
4.3.1. L'Histoire en des milliers de ruisseaux romanesques .....	571
4.3.1.1. L'Histoire en marchant .....	571
4.3.1.2. L'Histoire en « plaques » .....	571
4.3.1.3 L'Histoire en graffitis .....	573
4.3.1.4. L'Histoire figurée .....	574
4.3.2. Le roman historique impossible .....	574
4.3.2.1. Fiction et réalité .....	576
4.3.2.2. Le personnage du roman historique : entre héroïsme et anti-héroïsme .....	578
4.3.2.3. La polyphonie pour dire vrai .....	580
4.3.2.4. Le temps historique .....	582
4.3.2.5. Tout est histoire de destinée .....	583
4.3.2.6. Écrire l'Histoire pour se rassurer .....	584
4.3.2.7. « [...] un pessimisme érigé en système » .....	586
4.3.2.8. Une « Histoire » de morale .....	587
4.3.2.9. Ecrivain et acteur de l'Histoire .....	590
4.3.3. A l'étroit des mémoires .....	597
4.3.4. Dire la guerre après Céline ? .....	599
4.3.4.1. La Grande guerre dans <i>Chemin de la Lanterne</i> .....	599
4.3.4.1.1. Relevé des lieux par ordre alphabétique .....	600
4.3.4.1.2. La guerre décomposée .....	604
4.3.4.2. Céline l'encombrant .....	614
4.3.5. Histoire proliférante, Histoire Roman .....	619
4.3.6. Des tentatives avortées au petit miracle de l'Histoire vivante .....	621
<b>4.4. Le déchirement .....</b>	<b>625</b>
4.4.1. Communisme : l'impardonnable mensonge .....	626

4.4.1.1. La montée des désillusions.....	626
4.4.1.2. La stratégie du mensonge.....	630
4.4.1.3. Les idéologies mortifères.....	632
4.4.1.4. Le Paradis et l'Enfer .....	639
4.4.1.5. Le progrès déboulonné.....	644
4.4.2. Les sources de la critique nucerienne .....	649
4.4.2.1. Le parcours personnel.....	649
4.4.2.2. Les lectures "interdites" .....	653
4.4.2.3. Les rencontres marquantes .....	656
4.4.3. La déconstruction du mythe : le récit progressiste français à terre.....	662
4.4.3.1. Contre Robespierre et les Montagnards .....	663
4.4.3.2. Une autre Guerre d'Espagne .....	664
4.4.3.3. La Libération entachée.....	666
4.4.4. D'un révisionnisme l'autre .....	668
4.4.5. Il faut cultiver notre jardin.....	679
<b>Conclusion.....</b>	<b>683</b>
<b>CONCLUSION GÉNÉRALE .....</b>	<b>687</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE .....</b>	<b>697</b>
<b>INDEX .....</b>	<b>725</b>
<b>TABLE DES ILLUSTRATIONS.....</b>	<b>744</b>
<b>ANNEXES.....</b>	<b>746</b>



# INTRODUCTION GÉNÉRALE

Enfant de Nice, employé de banque, puis journaliste au *Patriote de Nice et du Sud Est* durant une dizaine d'années, Louis Nucera quitte Nice en 1964. Il rejoint alors Paris et vit avec Suzanne, sa compagne puis son épouse, rue Caulaincourt dans le XVIIIème arrondissement. Le passant peut aujourd'hui observer, à droite de la porte de l'immeuble bourgeois, une plaque commémorative, inaugurée le 22 novembre 2003. Il publie son premier roman en 1970 alors qu'il est attaché de presse des disques Philips. Il deviendra ensuite directeur littéraire chez Lattès de 1973 à 1986.

Mais, lorsqu'il est mortellement fauché par une voiture le 9 août 2000, l'écrivain entre, par la même occasion, dans un purgatoire dont il peine encore à sortir aujourd'hui. Notre étude se veut donc quelque peu à contre-courant de la doxa universitaire.

Il conviendra dans cette étude de mettre en lumière ce qui peut expliquer les jugements dépréciatifs qui entourent l'œuvre. Louis Nucera est un écrivain un peu oublié, laissé pour compte, certes encore lu et adulé par certains, mais déprécié ou au mieux ignoré par beaucoup d'autres. Pourtant, l'œuvre est conséquente et fut, lors du vivant de l'écrivain, récompensée par de nombreux prix : Prix Interallié pour *Chemin de la Lanterne* en 1981, Grand Prix de Littérature de l'Académie française pour l'ensemble de son œuvre en 1993, Prix Mac Orlan en 1996<sup>1</sup>. Malgré cette reconnaissance *ante mortem*, peu de lecteurs contemporains connaissent l'œuvre aujourd'hui, peu de maisons d'édition la rééditent encore. D'ailleurs, il est paradoxal de constater que les œuvres de l'écrivain qui continuent à être éditées sont surtout celles qui appartiennent à sa veine littéraire sportive. C'est par ce biais que certains lecteurs entrent encore dans l'œuvre de l'écrivain aujourd'hui. Mais le lecteur, interpellé alors par le style et l'authenticité de Louis Nucera, rencontrera bien des difficultés pour se procurer les romans de la Trilogie niçoise. Comme si définitivement, la porte de la « grande » littérature devait lui rester à jamais interdite.

---

<sup>1</sup> Citons également : Prix littéraire de la Résistance 1975 pour *Dora*, écrit en collaboration avec Jean Michel, ancien déporté, Grand Prix de la Littérature sportive 1987 pour *Mes Rayons de soleil*, Prix Jacques Chardonne 1991 et Prix du Sud - Jean Baumes 1992 pour *Le Ruban rouge*.



L'état de la critique sur cette œuvre littéraire est lui-même à ce jour très peu étendu. Deux ouvrages très sensibles et documentés, qui font office de référence biographique, deux ouvrages d'amis, ont essentiellement été publiés : l'un, peu après sa mort, *Louis Nucera, achevé d'imprimé*, de Bernard Morlino<sup>2</sup>, le fils spirituel, l'ami niçois de toujours, et l'autre plus récemment, d'André Asséo<sup>3</sup>, *Louis Nucéra*<sup>4</sup> *L'homme-passion biographie*. En 2013, André Asséo, venu au salon du livre de Nice, dédiait son dernier livre, *Que sont mes amis devenus... Brassens, Gary, Kessel et les autres*<sup>5</sup>, aux Editions Cherche midi. Louis Nucera est le premier de ces « autres », qui sont au nombre de cinq<sup>6</sup>, soit huit amis au total. Sur l'œuvre proprement dite et son étude critique, nous ne notons qu'une seule publication, *Une ville, une œuvre : la ville de Nice à la lumière des romans de Louis Nucera*<sup>7</sup>, de Christiane Hennequin. A côté de cette première recherche universitaire, une quantité importante d'articles a été rédigée au fur et à mesure de la parution de l'œuvre. A l'heure actuelle, commence seulement le travail d'archivage des manuscrits et des tapuscrits ainsi que des milliers d'articles que Louis Nucera a rédigés ou que son œuvre a suscités, et dont sa veuve, Suzanne, a fait don à la ville de Nice en 2012.

Mais Suzanne Nucera conserve encore un nombre non négligeable de textes inédits, correspondances, journal intime, qu'elle souhaite d'abord inventorier, et qui donc, à ce jour, ne sont pas encore tombés dans le domaine public mais qu'elle a mis à notre disposition au fur et à mesure de ses découvertes. Il en est de même pour une autre part d'articles de presse, critiques littéraires et musicales qu'il écrivait tout au long de sa vie d'écrivain. L'horizon de la recherche est donc très large pour un travail critique qui ne fait que commencer. On pourra trouver en annexe des extraits du manuscrit d'*Avenue des Diables Bleus*<sup>8</sup>, les notes prises avant le début de la rédaction,

---

<sup>2</sup> Bernard Morlino, *Louis Nucera, achevé d'imprimer*, Bordeaux, Éditions Le Castor Astral, 2001.

<sup>3</sup> André Asséo, *Louis Nucéra, L'homme-passion*, Monaco, Éditions du Rocher, 2006.

<sup>4</sup> Pour la présence incongrue de l'accent sur le « e » de Nucera, voir p. 21.

<sup>5</sup> André Asséo, *Que sont mes amis devenus... Brassens, Gary, Kessel et les autres*, Paris, Éditions Le Cherche midi, 2013.

<sup>6</sup> Louis Nucera, Raymond Devos, Raymond Moretti, Henry de Monfreid et Huguette Debaisieux.

<sup>7</sup> Christiane Hennequin, *Une ville, une œuvre : la ville de Nice à la lumière des romans de Louis Nucera*, Mémoire de maîtrise sous la direction de Roger Chemain et Robert Costantini, Université de Nice, 1994. Non publié.

<sup>8</sup> Louis Nucera, *Avenue des Diables-Bleus*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, 1979.

des pages inédites sur l'écriture, des interviews ainsi que les parties retrouvées de son journal.

Si les romans de Louis Nucera ne peuvent pas être admis au rang des plus grands chefs-d'œuvre de leur siècle, ils sont pourtant résolument singuliers sur ce qu'ils disent de leur époque et en ce qu'ils permettent d'entendre une voix différente et originale de l'Histoire littéraire, au même titre que tant d'autres qui, eux, ont droit de cité. Classé à tort et de façon un peu péjorative parmi les « écrivains régionalistes », à l'instar des Jacques Chessex<sup>9</sup>, Henri Bosco, Henri Vincenot ou Pierre-Jakez Hélias, notre auteur s'est lui-même quelque peu enfermé dans ce rôle en affichant souvent, et parfois avec une passion qui ne prêtait pas à discussion, son amour pour Nice et la Côte d'Azur. Pourtant, il mérite infiniment mieux.

L'objet de cette étude tendra donc à montrer que bien loin du cliché « d'écrivain régionaliste », Louis Nucera a laissé une œuvre singulière et originale, qui nous ouvre des horizons bien plus féconds que ceux que la critique actuelle – ou la frilosité, pour ne pas dire l'absence, de la critique – veut bien lui concéder. Et on peut souhaiter que l'Histoire littéraire reconnaisse un jour l'apport original de Nucera à l'écriture de soi.

Quelques éléments biographiques paraissent nécessaires pour éclairer notre étude et les circonstances qui ont amené l'homme à devenir écrivain. Louis Nucera est né le 19 juillet 1928, à Nice, 9 Avenue des Diables-Bleus, où il vécut jusqu'à 36 ans. Notons que Nucera s'écrit sans accent, à la manière de Valéry Larbaud. « [...] *Nucera signifiait "Non c'era" en italien, ce qui se traduisait par : il n'était pas là.* »<sup>10</sup>

C'est évidemment ainsi que nous écrirons le nom de l'écrivain : Nucera, sans accent. C'est d'ailleurs le souhait de Suzanne Nucera, quand bien des éditeurs choisirent de prendre des libertés avec cette orthographe pour de petites facilités de

---

<sup>9</sup> Dans les classements les plus récents, Jacques Chessex semblerait échapper définitivement à ce qualificatif souvent employé de manière péjorative. On pourra se référer à ce sujet à l'étude de Corina Da Rocha Soares dans son article : « Le Régionalisme de Jacques Chessex. Questions autour d'une lecture de *Portrait des Vaudois* », *Carnets*, revue électronique d'études françaises, numéro spécial printemps / été 2010, APEF (Associação Portuguesa de Estudos Franceses) et FCT (Fundação para a Ciência e a Tecnologia), Universidade de Aveiro, p. 161 à 174. Disponible sur le site : [revistas.ua.pt/index.php/carnets/article/viewfile/722/699](http://revistas.ua.pt/index.php/carnets/article/viewfile/722/699)

<sup>10</sup> Louis Nucera, *ADB*, op. cit., p. 32.

prononciation du patronyme<sup>11</sup>. Fils d'immigrés italiens qui ont fui la misère et l'Italie, Louis Nucera devient pupille de la nation à cinq ans car la "Grande Guerre" a irrémédiablement meurtri son père et a fini par le lui prendre. L'enfance ne fut pas rose, avec la peur des fins de mois difficiles et le noir de la robe de sa mère, rendue veuve trop jeune. Mais dès le plus jeune âge, l'autodidacte, qui allait devenir journaliste et écrivain, ne cesse de remplir des pages de cahier de ses histoires – comme si l'écriture était finalement ce qui permettait à l'homme de continuer à vivre – et de dévorer des livres, quand il ne fait pas de vélo, son autre passion.



1. Louis et René Vietto sur la Promenade des Anglais

Il ne cessera alors plus de lire et d'écrire, remettant longtemps sur le métier avant d'être enfin publié. L'auteur nous a laissé une œuvre vaste et multiforme. Articles, critiques, chroniques, essais, documents, « contes », neuf romans..., le goût du style et des grandes valeurs humaines y est toujours présent. Mais la synthèse de cet ensemble encore peu défriché reste à entreprendre. Le dépôt de l'ensemble des

---

<sup>11</sup> L'accent sur « Nucera » apparaît pour la première fois chez Grasset, principal éditeur de Louis Nucera, sur la couverture du *Ruban rouge*, en 1991.

manuscrits en la Bibliothèque *Romain Gary* de Nice – sa spécialisation dans la conservation de manuscrits originaux la fit préférer à la Bibliothèque *Louis Nucera*, qui porte son nom depuis le 29 juin 2002 – en crée les meilleures conditions.

En 1954, alors que la Guerre froide bat son plein, révolté par le refus de la France de délivrer un visa à son idole, Emil Zátopek, champion tchèque de course à pied, il écrit une réaction au *Patriote de Nice et du Sud-Est*, le journal communiste qu'on lit dans son milieu. Son « papier » et son style plaisent. Il est publié et devient, à l'invitation du rédacteur en chef Georges Tabaraud, pigiste au journal, tout en continuant à travailler à la banque. D'abord cantonné au sport, sa passion, son champ d'action s'élargit bientôt à la mesure de son talent. Il couvre peu à peu le champ de la culture – chanson, cinéma, peinture, sculpture – et des célébrités. C'est l'occasion pour lui de rencontrer de grands écrivains et artistes – Joseph Kessel, Raymond Moretti, Georges Brassens, Pablo Picasso, Henry Miller, Jean Cocteau, Jacques Brel, et plus tard Cioran – tous séduits par son enthousiasme et son sens inné de l'amitié, et qui lui font découvrir un autre monde et de nouveaux horizons artistiques, politiques et littéraires.

Bientôt grand lecteur de Céline, Kessel, Cioran et tant d'autres, sa passion de la lecture renforce son amour de l'écriture. Devenu journaliste professionnel – même si la paye n'est pas toujours au rendez-vous car les difficultés financières du journal s'accumulent –, il le restera jusqu'en 1964. Considéré par ses pairs comme le meilleur d'entre eux, il bénéficie à ce titre d'une certaine liberté, disparaissant parfois des jours avant de rapporter un reportage exclusif qui lui fait pardonner bien des velléités d'indépendance et de doute. Mais, avec l'aide d'André Asséo, Paris l'appelle. Il rejoint l'édition phonographique, chez Philips, comme attaché de presse. Il rédige d'originaux textes de pochette pour les disques de Georges Brassens, Juliette Gréco, mais aussi Johnny Hallyday, Claude François et tant d'autres, qui exhalent déjà son style inimitable, et dont la publication serait amplement méritée. Tôt le matin, tard le soir, il écrit des romans ! Il en sera de même lorsqu'il franchit, par son propre talent, les portes de la maison d'édition Jean-Claude Lattès, dont il devient le directeur littéraire. Enfin, il est au cœur de la place.

Intéressons-nous maintenant à sa carrière littéraire. Celle-ci commence tardivement puisqu'il ne publiera son premier roman, *L'Obstiné*, qu'en 1970, à l'âge de 42 ans, alors qu'il avouait n'avoir jamais cessé d'écrire depuis l'enfance :

Depuis la plus tendre enfance, je me suis plu à écrire... J'ai écrit des poèmes, des contes, des livres policiers. Et mon goût pour l'écriture est vite devenu une passion. Je ne peux pas ne pas écrire.<sup>12</sup>



2. La patte du chat, la griffe de l'écrivain

L'écriture est, pour Louis Nucera, vitale. Parfois, il s'agit même d'écrire pour écrire. Il remplit des cahiers, des feuilles, des notes, le moindre papier qui lui tombe sous la main, dans une véritable « boulimie graphique ». Il ressent le besoin, incontrôlable, de noircir la page blanche, de ne pas laisser un seul millimètre disponible, comme s'il y allait de sa vie. Il s'agit, en fait, de meubler cette page comme on meuble sa vie.

De plus, Louis Nucera dort très peu. Suzanne nous dit qu'il écrivait tard le soir et très tôt le matin. Il éprouve toujours le besoin de mettre par écrit une réflexion, un ressenti, et cela même lorsqu'il s'agit des petites choses de la vie :

---

<sup>12</sup> Jean-Pierre Girard, « Une Heure avec... Louis Nucera », *Bulletin du Club Alpin Français*, 1<sup>er</sup> trimestre 1991, p. 7. Archives Suzanne Nucera. Voir Annexes, p. 182.

Je suis revenu à Nice... Dans la chambre, ma femme s'éveille. Elle proteste doucement chaque fois que j'arrache des pages du cahier; et moi qui n'en finis pas de raturer, de déchirer pour mettre mes souvenirs à l'unisson de ma peine [...]<sup>13</sup>

Son écriture est une écriture tourmentée, corrigée, raturée, reprise puis abandonnée pour être mieux recommencée, une fois, deux fois, vingt fois :

Il y a une phrase du peintre Degas qui dit : « Effacer par le travail les traces du travail ». Il y en a une autre de Stravinski : « J'ai fait mon œuvre avec une gomme ». En ce qui me concerne, pour un livre de deux cent cinquante pages, j'en écris environ trois mille... non pas trois mille qui se réduisent en fin de compte à deux cent cinquante mais quatre fois, cinq fois ou dix fois, je réécris la même page, jusqu'à ce que j'aie la sensation de m'entendre, que ma petite musique m'apparaisse... et que j'aie réussi ma chasse aux adverbes et aux adjectifs. Lorsque deux ou trois pages me semblent à peu près convenables, je les dicte à ma femme qui les tape à la machine, puis j'y travaille à nouveau en espérant que le mieux ne se métamorphose pas en ennemi du bien ! C'est une alchimie, un long travail pour parvenir à ce naturel,... « Le naturel s'apprend » disait je ne sais plus qui.<sup>14</sup>

Subsiste sans aucun doute un manque de confiance chez celui qui est parti de rien, celui qui appartient au peuple qui n'écrit pas. Il ressent donc le besoin de travailler et travailler encore – vertu défendue toute sa vie et même au travers de son œuvre littéraire – avant d'autoriser à ses écrits une première sortie publique ! S'il est enfin publié avec *L'Obstiné*<sup>15</sup>, c'est que l'ami fidèle, Kessel, l'invite à le faire car lui-même n'a pas alors encore assez confiance en lui : « *J'ai écrit sept livres avant d'oser en montrer un, L'Obstiné* »<sup>16</sup>, écrit-il.

Tout d'abord vexé car ce dernier lui demande de couper les trois quarts de son manuscrit, Louis Nucera se remet au travail, suit le conseil du maître et a l'immense bonheur de se voir enfin publier chez Julliard, avec une préface de... Joseph Kessel :

Ce livre est un cri de foi. Envers la vie, bien qu'elle soit condamnée dès son premier instant. Envers l'homme, en dépit de ses abjections, ses folies, ses idioties et ses crimes. Envers l'acte d'écrire malgré tout, contre tout.<sup>17</sup>

---

<sup>13</sup> Louis Nucera, *L'Ami*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, 1974, p. 246.

<sup>14</sup> Jean-Pierre Girard, *op. cit.*, p. 8. Voir Annexes, p. 183-184

<sup>15</sup> Louis Nucera, *L'Obstiné*, Éditions Julliard, 1970.

<sup>16</sup> Jean-Pierre Maurel, *Entretien avec Louis Nucera*, tapuscrit, 6 feuillets corrigés par Louis Nucera, entretien paru dans une petite revue catholique, *Le Sélerai*, non daté, p. 1. Archives Suzanne Nucera. Voir Annexes, p. 39.

<sup>17</sup> Joseph Kessel, Préface à *L'Obstiné*, *op. cit.*.

Louis Nucera publie *Le Greffier* l'année suivante. Dans ce roman, le lecteur peut encore sentir toute l'influence de Céline dont Louis Nucera n'a, à l'époque, pas encore su se détacher. Ces deux premiers romans appartiennent à une veine plus philosophique. Ils posent des interrogations sur la vie et constituent également une réflexion plus théorique sur l'acte d'écriture. Ils marquent surtout pour la première fois publiquement son détachement d'avec le communisme.

C'est en 1974 qu'intervient un fait marquant dans sa carrière littéraire avec la publication de *L'Ami*, premier roman chez Grasset. Ce roman semble « préparer » en quelque sorte la Trilogie qui nous retiendra plus particulièrement. Il est en effet le premier à mettre en scène l'intimité du narrateur, en faisant littérature de ses souvenirs d'enfance. Louis Nucera ne peut pas encore avoir conscience à l'époque du potentiel littéraire de cette nouvelle inspiration. Il conçoit ce recueil en quelques semaines, dans la douleur, comme le dernier hommage à l'ami disparu trop tôt. L'amitié et le chagrin l'empêchent alors de saisir qu'il tient là une véritable veine à creuser. Entre *L'Ami* et *Avenue des Diables-Bleus*, l'écrivain rencontre une crise d'inspiration qui ne pourra trouver d'échappatoire que dans les pages de son journal et sur des chemins de traverse littéraires qui l'emmènent du côté de ses amis peintres<sup>18</sup>, du côté de ses amis les chats<sup>19</sup>, ou lui permettent de rendre un hommage indirect à son beau-père, déporté à Dora<sup>20</sup>, et de régler ses comptes avec le « showbiz » et ses caprices, endurés chez Philips. Cette première rencontre avec le gouffre de la page blanche dans le domaine romanesque sera surmontée quatre années plus tard lorsque sortira *Avenue des Diables-Bleus* qui marquera véritablement le début de sa carrière littéraire.

La délimitation de notre corpus n'a pas été aisée. Notre étude de l'œuvre romanesque complète avait commencé sans a priori. Mais, très vite, elle s'est donc circonscrite à trois romans : *Avenue des Diables-Bleus*<sup>21</sup>, *Chemin de la Lanterne*<sup>22</sup> et *Le*

---

<sup>18</sup> Louis Nucera, *Cocteau-Moretti, l'âge du verseau*, Paris, Éditions Jean-Claude Lattès, 1973.

<sup>19</sup> Louis Nucera, *Les Chats « Il n'y a pas de quoi fouetter un homme »*, Paris, Éditions Julliard (Collection Idée Fixe), 1973.

<sup>20</sup> Jean Michel et Louis Nucera, *Dora, dans l'enfer du camp de concentration où les savants nazis préparaient la conquête de l'espace*, Paris, Éditions Jean-Claude Lattès, 1975,

<sup>21</sup> Louis Nucera, *Avenue des Diables-Bleus*, op. cit.

*Kiosque à musique*<sup>23</sup>. Il nous a semblé en effet qu'il était pertinent de les réunir dans un même corpus, limité à ce seul périmètre. D'une part, leur richesse littéraire leur permettait de supporter jusqu'au bout une analyse approfondie. D'autre part, il apparaît qu'un même souffle les définit, celui d'une humble Trilogie populaire du temps passé, d'une Trilogie d'un âge d'or perdu mais ressuscité par la magie des mots. Louis Nucera, lui-même, avait pour habitude de les réunir en un même projet, une même œuvre qu'il intitulait « *la série niçoise [...] ce sont également des livres puisés dans ce qui m'est proche* »<sup>24</sup>.

Enfin, si nous les avons réunis, c'est également car ce sont des écrits du « je » dans lesquels l'écrivain a encore besoin de la première personne pour s'exprimer. Il n'en a pas fini de son histoire personnelle, il n'a pas fini d'exorciser les vieux démons : le pourra-t-il d'ailleurs un jour ? Surtout, il y est question de sa mère et ces écrits intimes, quel que soit le nom précis que nous leur concédons, vont permettre à l'écrivain la catharsis sans laquelle l'œuvre ne pourrait éclore.

Voyons maintenant la genèse du corpus que nous avons choisi et les circonstances, rencontres, lectures qui ont pu en influencer la rédaction. Fin août - début septembre 1977, Louis Nucera séjourne à Nice pour préparer le projet d'une émission télévisée commandée par FR3 : « Une ville, un écrivain ». Il va alors loger pour l'occasion chez Maria, la grand-mère de *l'Avenue des Diables-Bleus*. Suzanne, son épouse, nous a expliqué que c'est à fréquenter de si près cette vieille dame « raffinée » qu'il se serait plu à imaginer un roman où il raconterait sa vie incroyable et passionnante.

Peut-être avait-il également trouvé enfin LE personnage, digne de devenir son héroïne et porte-parole emblématique.

Pour les besoins de cette émission, l'écrivain va être amené à arpenter les rues de sa Nice natale. Il confiera à ce sujet à son journal :

---

<sup>22</sup> Louis Nucera, *Chemin de la Lanterne*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1981.

<sup>23</sup> Louis Nucera, *Le Kiosque à musique*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1984.

<sup>24</sup> Gérard Camy, *La parole est à Louis Nucera*, entretien radiophonique sur les ondes de RTL Fréquence Sud, le 20 octobre 1986, extraits parus dans la revue *Ecrire de l'école à l'Université*, n°2, 1986, CNDP/CRDP NICE, p. 32. Archives Suzanne Nucera. Voir Annexes, p. 157.



Fin de semaine passée à Nice pour les repérages du petit film – 15 minutes que je dois faire sur ma ville natale. Le sujet est commandé par FR3. Il s'agit d'une série sur les splendeurs de la France, des écrivains montrant la ville où ils sont nés. J'étais avec le metteur en scène, Samuel Itzkowitch. Ce « travail » m'a permis de redécouvrir la beauté de la ville : vieux Nice, jardin et monastère de Cimiez, les arènes, marché aux fleurs, zone réservée aux piétons, le port, le château; j'ai redécouvert aussi des panoramas. Mon compagnon était ébloui. J'ai vécu 36 ans à Nice, j'y retourne chaque année et j'étais émerveillé comme un homme qui voit, pour la première fois une région où la nature a du génie.<sup>25</sup>

En filigrane se devine alors la naissance d'un projet littéraire qui viendrait prolonger ce film télévisé, mais par la voie royale de l'écriture cette fois.

Un autre fait marquant doit, nous semble-t-il, être relevé à la même époque. Il s'agit de la parution du roman d'Alphonse Boudard, *Les Combattants du petit bonheur*<sup>26</sup>, que Louis Nucera chronique dans son journal à la date du 28 août 1977. A relire les quelques phrases qu'il choisit pour décrire le roman d'Alphonse Boudard, nous ne saurions manquer de faire le rapprochement avec ce qui deviendra ensuite la non moins fameuse Trilogie niçoise : « [...] *fresque truculente, galerie de portraits, l'Histoire vue par les petites gens qui la subissent ou la font sans bien s'en rendre compte. [...] Il ne donne pas audience aux pauvres gens pour je ne sais quel cahier de doléances : on les voit vivre.* »<sup>27</sup>

Nous retrouvons bien dans le choix de ces mots la primauté donnée par Louis Nucera aux romans du réel sur tous ceux qui se voudraient tournés vers un quelconque engagement, politique ou autre. Il s'agit bien de donner à lire la vie et non de donner une « leçon de vie », la morale étant à extraire des personnages dont il nous est livré une tranche de vie. L'écriture d'une thèse clairement énoncée est toujours, selon lui, totalement dénuée d'intérêt et d'efficacité pour « éduquer » le monde.

Ces différents faits : la proximité avec la grand-mère, la redécouverte de Nice et le choc émotionnel à la lecture du roman d'Alphonse Boudard constitueraient donc ce que nous pouvons appeler le déclic du cheminement qui le conduira à rédiger les trois romans qui nous préoccupent.

---

<sup>25</sup> Louis Nucera, *Journal*, Cahier 2, 5 septembre 1977, manuscrit, 48 feuillets numérotés de 1 à 48, p. 36. Archives Suzanne Nucera. Voir Annexes, p. 102.

<sup>26</sup> Alphonse Boudard, *Les combattants du petit bonheur*, Paris, Éditions de la Table ronde, 1977.

<sup>27</sup> Louis Nucera, *Journal*, 28 août 1977, Cahier 2, *op. cit.*, p. 30. Voir Annexes, p. 99.

En ce qui concerne l'enchaînement de ces trois récits, il est dû au succès incontestable d'*Avenue des Diables-Bleus* et à l'engouement certain de son lectorat pour ce premier roman purement niçois et tourné vers l'autobiographie. Dans les signatures, les salons littéraires, les lecteurs rencontrés réclament une suite. C'est ce qui lui donnera envie de creuser cette veine, qui justement répondait à ses aspirations littéraires et à ses choix stylistiques du moment.

Pour écrire cette suite, Louis Nucera, avec la galerie innombrable de portraits esquissés qui parcourt *Avenue des Diables-Bleus*, n'aura que l'embarras du choix. Ainsi, dans ce premier roman de la Trilogie, alors qu'il s'apprête à quitter ses lecteurs, l'écrivain ajoute à la va-vite quelques ultimes silhouettes à son panthéon : « *Que sont devenus l'homme et la femme qui actionnaient un tricycle à pédales ? [...] C'étaient des figures du quartier. « Des originaux », disait-on. [...] Très vieux, ils continuèrent à passer à heures fixes sur leur inusable engin. Et puis un jour, on ne les a plus vus.* »<sup>28</sup> Qu'à cela ne tienne, les fantômes d'Adrien et Clarence ressusciteront dans *Le Kiosque à musique* : « *Le dimanche ils s'asseyaient dans leur voiture à pédales, côte à côte. C'était un tricycle aérodynamique [...].* »<sup>29</sup> Et le souvenir d'Adrien accompagnera Louis Nucera tout au long du roman dans sa quête de rédemption politique.

Après la « série niçoise », suivront d'autres romans d'inspiration niçoise – *La Chanson de Maria*, *Le Ruban rouge*, *Ils s'aimaient* – mais nous ne les retiendrons pas pour notre étude car ils ne s'inscrivent pas dans le même contexte autobiographique : ce ne sont plus des romans de la première personne, l'écrivain est passé à autre chose, à une autre quête littéraire dont il faudrait étudier toute l'originalité dans un projet de recherche à venir.

Le plan que nous avons choisi de suivre dans cette étude se découpera en quatre parties.

Tout d'abord, nous nous proposons d'interroger la question du genre des trois romans de notre corpus. En effet, lorsqu'on amorce l'étude des œuvres de la série niçoise, le premier réflexe est de tenter d'en définir le genre. Or, chez Louis Nucera, la définition de ce genre est en elle-même problématique. Avant même que n'aient été

---

<sup>28</sup> ADB, *op. cit.*, p. 210.

<sup>29</sup> Louis Nucera, *Le Kiosque à musique*, *op. cit.*, p. 12.

écrits ces trois romans qui nous intéressent, Joseph Kessel, dans sa préface à *L'Obstiné*, avait soulevé cette originalité :

Cet ouvrage [Ajouté par nous.] ne ressemble à nul autre. Il n'entre dans aucune catégorie, ne se prête à aucune classification. Ce n'est pas un roman, ce ne sont pas des mémoires, ce n'est pas un essai. En même temps c'est un roman [...]. Ce sont des mémoires puisqu'ils s'appuient sur la chronique d'un siècle. Et c'est un essai, enfin, car la souffrance pour la condition humaine marque chacune de ses pages.<sup>30</sup>

Alors, les trois ouvrages : *Avenue des Diables-bleus*, *Chemin de la Lanterne* et *Le Kiosque à musique* sont-ils des autobiographies ? Relèvent-ils de « l'écriture d'une aventure ou [de] l'aventure d'une écriture »<sup>31</sup>, comme se le demandait Jean Ricardou ? Dans cette étude, nous nous efforcerons tout d'abord de définir l'espace dans lequel se déploie cette œuvre. Œuvre autobiographique ? Œuvre romanesque ? La classification générique pose à elle seule problème, comme si l'écrivain, en quête de lui-même, recherchait également un genre qui le définisse précisément en tant qu'homme, mais aussi en tant qu'écrivain.

Ces romans sont-ils les récits d'un homme essayant par la parole et le souvenir d'échapper au désastre d'une fin de siècle aux idéologies en ruines ? Ou bien Louis Nucera donne-t-il à lire un travail de création littéraire qui s'accomplirait sous les yeux du lecteur ? S'il ne fait aucun doute qu'une part de ces romans relève de la fiction et de l'invention, une autre part est nettement autobiographique et il nous faudra découvrir comment se conjuguent, s'agencent les deux approches. C'est sans doute dans ce cadre qu'il nous faudra situer le besoin, chez l'écrivain, de toujours trouver la formule, le mot juste, de faire entendre une certaine « petite musique », au sens célinien du terme.

Dans une deuxième partie, nous dégagerons les propriétés spécifiques du roman nucerien qui place l'humain au cœur du récit. Tout d'abord, nous mettrons en évidence la volonté systématique de poétiser le récit et d'introduire une forte impression d'oralité. Cette étude sera rendue possible par l'examen des manuscrits des œuvres mis à notre disposition par Suzanne Nucera. Au terme de cet essai de génétique textuelle, il nous faudra nous arrêter plus longuement sur la construction des portraits qui constituent une des caractéristiques fondamentales de l'œuvre de

---

<sup>30</sup> Louis Nucera, *L'Obstiné*, op. cit., p. 9.

<sup>31</sup> Jean Ricardou, *Problèmes du nouveau roman, essais*, Paris, Editions Seuil (Collection *Tel Quel*), 1967, p. 111.

Louis Nucera. La mère de l'écrivain, cette grand-mère fabuleuse, cet oncle, soldat, héros de la Grande Guerre et bien d'autres personnages hauts en couleur, finissent par devenir familiers au lecteur. Et, à travers ces portraits, vivants et pittoresques, c'est une véritable légende qui prend forme au fil des pages, au fil des œuvres. C'est la construction de figures fortes, La Mère, La Femme, L'Amoureux transi, que semble rechercher l'écrivain, bien au-delà de la simple évocation d'individus. Nice et son petit peuple deviennent les témoins immortels d'une humanité qui disparaît, d'un âge d'or des humbles dont il convient de préserver la mémoire.

La troisième étape de notre travail consistera à mettre en évidence qu'il ne peut être question d'écrits simplement « régionalistes » dans l'œuvre de Louis Nucera car, comme il se plaisait à le dire, s'il était né ailleurs qu'à Nice, sans doute aurait-il écrit d'identiques ouvrages. Il s'agira donc de comprendre et d'analyser le paradoxe d'une œuvre qui, tout en s'ancrant profondément dans une ville, dans une région, tout en choisissant une typologie de personnages très marquée sociologiquement, géographiquement et linguistiquement, ne se prête pas à l'appellation d'« œuvre régionaliste ». Cette œuvre tend incontestablement vers la mise en lumière d'une sorte de morale universelle, de plaidoirie du genre humain. Il est certain qu'une étude sociocritique nous permettra de mieux éclairer de multiples aspects de l'œuvre. Mais nous devons surtout nous appuyer sur cette critique pour montrer que l'intérêt de l'œuvre de Louis Nucera est ailleurs.

Enfin, dans une dernière partie, nous étudierons la place de l'Histoire au cœur des histoires de ces petites gens. Car dans cette œuvre, semble alors s'imposer la nécessité d'une forme de devoir : le devoir du conteur est du même type que le devoir de l'historien. Il s'agit de parler de ce qui n'est plus pour maintenir le souvenir et empêcher l'oubli.

Mais au-delà, l'itinéraire de l'homme et de l'écrivain, confrontés à l'échec tragique de l'idéologie de la transformation sociale et du bonheur, le place devant le vide incommensurable de la fin de l'Histoire. Dans ce désespoir, l'Histoire des humbles ne pourrait-elle constituer une morale à laquelle se raccrocher et qui donnerait quand même un tant soit peu sens à la vie des hommes ?

Peut-être aurons-nous contribué alors à rétablir, très modestement, Louis Nucera à sa juste place dans la précieuse bibliothèque des Lettres ?



3. Suzanne et Louis

# PREMIÈRE PARTIE :

## Quelle fiction pour dire l'intime ?

« Un livre ce n'est pas forcément une histoire avec commencement, développement, suite et fin; c'est une nécessité qui s'impose. »<sup>1</sup>

### 1.1. Vous avez dit « roman »

Nous nous proposons, pour commencer, d'étudier ce récit qui nous interpelle par sa complexité. Joseph Kessel disait qu'il « *ne ressembl(ait) à nul autre* »<sup>2</sup>. Nous allons donc nous efforcer, par analogie et opposition, de parvenir néanmoins à définir ce qu'est ce récit. Nous commencerons par étudier ce qu'il n'est pas, pour ensuite le mettre en regard de l'état actuel de la critique des « récits intimes », afin de « *sugger la substantifique mouelle* ». <sup>3</sup>

Très récemment, Suzanne, la femme de Louis Nucera a découvert de nombreux textes ayant pour objet l'écriture, ainsi qu'un Journal – du moins trois « morceaux » - tenu par Louis Nucera de 1969 à 1994, et les a mis à notre disposition. Notre étude aura donc la chance de se voir éclairer par les réflexions de l'écrivain lui-même sur son œuvre et la littérature.

Afin de pouvoir commencer notre étude, il nous faut donc parvenir à définir plus précisément la nature du récit développé dans nos trois œuvres et d'en faire émerger sa composition. Depuis les travaux de Gérard Genette sur ces questions, nous savons que pour étudier un récit, il faut établir la distinction entre trois entités fondamentales : l'histoire, le récit et la narration. Globalement, l'histoire correspond à une suite d'événements et d'actions, racontée par quelqu'un, c'est-à-dire le narrateur, et dont la représentation finale permet le récit. Dans le cas d'*Avenue des Diables-*

---

<sup>1</sup> Louis Nucera, *Avenue des Diables-Bleus*, op. cit., p. 213. Pour ce roman, les numéros de pages renvoient à l'édition parue au Livre de poche.

<sup>2</sup> Joseph Kessel, Préface à *L'Obstiné* de Louis Nucera, op. cit., p. 9.

<sup>3</sup> François Rabelais, *La vie très horrible du grand Gargantua, père de Pantagruel, jadis composée par M. Alcofribas abstracteur de quintessence. Livre plein de Pantagruélisme*, Prologue, 1534, Éditions Pocket (Collection Classique), 1992 (réédition : 1998), p. 38.

*Bleus*<sup>4</sup>, il s'agit du séjour passé par le narrateur chez la grand-mère de sa femme, Maria.

### 1.1.1. Le refus de la fiction

La problématique qui s'impose à nous est de découvrir précisément le type de récit auquel nous avons à faire. Pour cela, nous mettrons en évidence les relations qui se nouent entre les éléments de la triade récit/histoire/narration. Dans une toute première étape, il apparaît nécessaire d'observer comment ces relations prennent forme, notamment, au sein de quatre catégories analytiques : le mode, l'instance narrative, le niveau et le temps.

L'écriture d'un récit implique des choix techniques qui donneront un résultat particulier quant à la représentation de l'histoire. C'est ainsi que le récit met en œuvre, entre autres, des effets de distance afin de créer un mode narratif précis. Selon le théoricien Genette, tout récit est obligatoirement diégésis (raconter), dans la mesure où il ne peut atteindre qu'une illusion de mimésis (imiter) en rendant l'histoire réelle et vivante. De sorte, tout récit suppose un narrateur.

C'est à ce stade que se pose d'emblée une nouvelle question car nos attentes de lecteur se trouvent déstabilisées dans les trois œuvres de Louis Nucera, *Avenue des Diables-Bleus*, *Chemin de la Lanterne*<sup>5</sup> et *Le Kiosque à musique*<sup>6</sup>. Elles portent en effet, en leur première page, l'inscription « roman », ce qui laisse imaginer une entrée dans un univers fictionnel qui, à mesure des pages, semble reculer et fuir. Il nous faut alors concevoir, comme Philippe Lejeune, le terme de roman comme celui qui « désigne la littérature, l'écriture littéraire, par opposition à la platitude du document, au degré zéro du témoignage. »<sup>7</sup>

Dans un premier temps, il s'agira de mettre en évidence la distance entre le narrateur et l'histoire. Si le « récit » (nous l'appellerons volontairement ainsi pour commencer) est bien écrit à la première personne, ce choix ne lui retire pas

---

<sup>4</sup> Dans les notes de bas de page, nous désignerons désormais les trois romans qui sont l'objet de cette étude par les abréviations suivantes : *ADB* pour *Avenue des Diables-Bleus*, *CL* pour *Chemin de la Lanterne* et *LKM* pour *Le Kiosque à musique*. Pour *CL* et *LKM*, les numéros de page renvoient à l'édition Grasset et Fasquelle.

<sup>5</sup> Louis Nucera, *CL*, op. cit.

<sup>6</sup> Louis Nucera, *LKM*, op. cit.

<sup>7</sup> Philippe Lejeune, *Moi aussi*, Paris, Éditions Seuil (Collection Poétique), 1986.

forcément son statut d'œuvre imaginaire et pourtant, le narrateur semble à tel point impliqué dans son récit que nous ne parvenons pas à nous placer dans l'optique de la fiction et restons accrochés à la réalité. Il arrive, très rarement, que le texte se réduise au récit brut d'événements. C'est le cas lorsque le narrateur nous raconte tout simplement ce que fait le personnage : « *Un soir [...] ils guettèrent Anselmo à la sortie du travail [...]. Maria l'attendit longtemps, cette nuit-là.* »<sup>8</sup>

Mais le plus souvent, le récit d'actions cède la parole aux personnages. Le narrateur raconte ce que dit ou pense le personnage : « *Elle se remémore aussi les peurs qu'elle avait... Elle se souvient des vieilles niçoises [...]* »<sup>9</sup>, ou il commente lui-même l'événement. A ce propos, Jean-Paul Sartre écrit : « *Parler c'est agir : toute chose qu'on nomme n'est déjà plus tout à fait la même, elle a perdu son innocence.* »<sup>10</sup>

Et en effet, chez Louis Nucera, la parole est action en cela qu'elle dit pour retrouver, pour dire « aujourd'hui » qu'elle devra « demain » dire ce qu'elle était « hier ». Les trois strates du temps se confondent. Le but de l'écrivain est de faire coïncider un avenir et un passé dans son présent d'écrivain. L'écrivain qui décide d'écrire fait acte de « communication », comme le dira Roland Barthes : « *Il y a un donateur du récit, il y a un destinataire du récit [...] il ne peut y avoir de récit sans narrateur et sans auditeur* »<sup>11</sup>.

Louis Nucera utilise à tour de rôle les quatre types de discours, comme s'il y avait chez lui le besoin d'exploiter toutes les ressources de cette voix narrative qui se refuse à tomber dans l'univers fictionnel du roman. L'utilisation de ces différents types de discours est signifiante. Pour l'instant, contentons-nous de relever ces différents emplois dans le récit.

Parfois, les paroles ou les actions du personnage sont intégrées à la narration et sont traitées comme tout autre événement, dans un discours narrativisé :

Maria accepta l'idée d'Anselmo. Cela lui déplaisait d'évoquer la mort, de la toucher quasiment du doigt; mais comment contrarier son mari ? [...] Elle est émue, la grand-mère, de me raconter tout ça.<sup>12</sup>

---

<sup>8</sup> ADB, *op. cit.*, pp. 63-64.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 143.

<sup>10</sup> Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Éditions Gallimard (Collection Folio/Essais), 1989, p. 27.

<sup>11</sup> Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », dans *Poétique du récit*, ouvrage collectif avec Wolfgang Kayser, Wayne C. Booth, Philippe Hamon, recueil réalisé sous la direction de Gérard Genette et Tzvetan Todorov, Éditions Seuil (Collection Points Essais), 1977, p. 38.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 166.



Mais très souvent, le discours est transposé au style indirect. Les paroles ou les actions du personnage sont ainsi rapportées par le narrateur, qui les présente selon son interprétation : « *Je lui dis qu'elle vivra encore longtemps.* »<sup>13</sup>, « *Je lui demande pourquoi...* »<sup>14</sup>

La distance peut être parfois totalement abolie par le recours au style indirect libre : toute conjonction de subordination a alors disparu et le lecteur ne sait plus vraiment qui a la parole :

Cela lui déplaisait d'évoquer la mort, de la toucher quasiment du doigt; mais comment contrarier son mari ? [...] La tombe serait plus aisément payée.<sup>15</sup>

Le narrateur qui peint le portrait de ses personnages peut alors citer littéralement les paroles des personnages, dans un souci de vraisemblance : « *Des gens jaloux* », commente aujourd'hui la grand-mère »<sup>16</sup>, « *J'étais la seule fille de la famille...* »<sup>17</sup>

En fait, le refus du romanesque traditionnel dit aussi le goût prononcé pour le romanesque populaire de notre écrivain car tous les personnages de ses œuvres sont des personnages hauts en couleur et très « romanesques » : tel meurt d'amour... tel meurt de chagrin... Lors d'une interview, Louis Nucera déclarera lui-même : « *Ce sont surtout les personnages qui m'intéressent.* »<sup>18</sup>

Et les paroles des personnages tiennent lieu d'actions. Ils se définissent dans et par leur discours et non dans leurs actions. Mais le plus original est l'utilisation qui est faite du discours du narrateur lui-même. La nature de ce discours interpelle. Pour en juger, replaçons-nous dans le contexte d'écriture de ces trois romans : 1978-1979 pour *Avenue des Diables-Bleus*... Louis Nucera appartient à cette génération d'écrivains d'après-guerre pour qui la fiction ne peut plus avoir le même enjeu littéraire. L'horreur absolue des deux guerres a fait naître chez ces écrivains un certain refus de la fiction. La fréquentation de la mort, le quotidien de la souffrance, la prise de conscience de la barbarie sous-tendue par l'univers concentrationnaire ne

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 167.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 166.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 166.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 137.

<sup>18</sup> Gérard Camy, *op. cit.*, p. 40. Voir Annexes, p. 159.

pouvaient laisser indifférents les intellectuels auxquels s'identifiait la génération de Louis Nucera. Il a lu Giono, Aragon, et surtout Céline, en attestent beaucoup d'écrits intimes qui expriment le choc littéraire que fut, pour lui, la découverte du *Voyage* :

Un jour, enfin, j'ouvris *Le Voyage au bout de la nuit*, ce livre qui dormait d'un sommeil explosif à la vitrine d'un libraire. Que dire qui n'ait été écrit à son sujet ? Quel superlatif employer ? [...] Je découvrais l'œuvre d'un homme qui propageait instinct et émotion comme se propage la lave en fusion, un homme qui se délivrait de l'entrelacs des illusions dans une langue que les cancre savants ignoreront toujours. Cet homme de culture avait aussi appris la vie dans la vie : la guerre, les voyages, le dispensaire d'une banlieue de fin du monde.<sup>19</sup>

Rien ne peut plus alors être écrit de la même façon. L'individu occupe désormais une place prépondérante dans cette nouvelle littérature et « l'individu écrivant » encore plus. Henri Godard consacre un ouvrage à l'étude de l'évolution du roman. Il s'arrête longuement sur ce refus de la fiction et sur les nouvelles formes littéraires qui lui succédèrent :

Une élimination progressive de ces éléments adventices conduit peu à peu à une réduction à l'essentiel [...] - la pure présence d'un individu vivant et parlant en un point de l'espace - pour construire une œuvre de langage à partir de cet essentiel et de cette nudité.<sup>20</sup>

Chez Louis Nucera, transparaît cette volonté de « nudité » ou de « pure présence ». Même si, notons-le, et c'est ce qui le rend peut-être plus complexe, il est davantage question, dans son œuvre, de la mise à nu des autres, de ses proches, que de lui-même, par pudeur ou par peur du regard des autres. Il le revendique : « *Je n'ai jamais d'indécence dans mes livres...* »<sup>21</sup>

L'expression des sentiments prévaut en tous cas sur l'histoire événementielle. Ce qui nous est donné à lire, ce n'est pas l'histoire d'un personnage à travers le monde, mais la perception du monde à travers les yeux, les sentiments, les souvenirs d'un

---

<sup>19</sup> Louis Nucera, « Il y a ceux qui trouvent fort bien (A propos de Céline) », 9 feuillets manuscrits (seuls les 7 premiers sont numérotés de 1 à 7), p. 2. Sans titre. Titre donné par nous à partir de l'incipit. Archives Suzanne Nucera. Voir Annexes, p. 44. Ce texte figure, avec une variante et une fin supplémentaire, dans *Louis Nucera, La Mémoire d'un siècle*, de Nicole Vaillant Dubus, Nice, Éditions Vaillant, 2006, sous le titre : « Louis-Ferdinand Céline, un aventurier du langage ».

<sup>20</sup> Henri Godard, *Le Roman modes d'emploi*, Paris, Éditions Gallimard (Collection Folio/essais), 2006, pp. 37-38.

<sup>21</sup> Gérard Camy, *op. cit.*, p. 39. Voir Annexes, p. 158.

narrateur personnage, double plus ou moins avéré du romancier : « *Je vais au plus nocturne de l'être.* »<sup>22</sup>

Comme le note Henri Godard, cette façon de faire répond aux attentes du lecteur du XXème siècle, même si elle a de fait toujours été plus ou moins présente auparavant :

En réalité, ce désir d'une présence sensible du romancier et cette mise en œuvre du langage font trop partie de la nature du roman pour en avoir jamais été totalement absents. Même pendant les trois quarts du XIXè siècle où la fiction pouvait paraître une fin en soi, ces autres éléments étaient bien tous là, fût-ce seulement à l'état de traces, voir explicitement.<sup>23</sup>

Celui qui raconte revêt plus d'importance que les faits qu'il raconte, ou mieux encore, celui qui est raconté par le narrateur est plus important que les actions qu'il a faites. Le récit que nous lisons est « vide » au sens de « privé d'actions ». Le narrateur ne cesse alors de mélanger le temps passé et le temps présent par la superposition des souvenirs passés et de la narration au présent. Souvent, le narrateur commence son récit au présent, temps de l'écriture, avant de plonger dans le passé ou, inversement, il peut partir d'un fait passé pour revenir brutalement au moment présent. Le temps ne se fait plus chronologique, il suit le surgissement des souvenirs et pour cela, le narrateur n'hésite pas à avancer, piétiner, revenir en arrière, rajouter, préciser, corriger... Ce désordre apparent mime en fait le vagabondage de la mémoire, les sinuosités de la pensée.

Le lecteur ne se sent pas seul, il est « en présence », et en présence constante de celui qui écrit. Pour donner à lire cette omniprésence du narrateur, l'auteur va en exploiter toutes les fonctions selon le degré d'intervention qu'il veut imposer au sein de son récit, selon l'impersonnalité ou l'implication voulue à un moment donné. À propos de la notion de distance narrative, Gérard Genette définit les fonctions du narrateur en tant que telles. En effet, il répertorie cinq fonctions qui caractérisent également le degré d'intervention du narrateur au sein de son récit, selon l'impersonnalité ou l'implication souhaitée. Nous pouvons retrouver ces cinq fonctions dans les récits de Louis Nucera. Parfois, est utilisée la simple fonction

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>23</sup> Henri Godard, *op. cit.*, p. 146.

narrative, fonction de base : « 1908. Le 15 août. Elle était encore une enfant. Les Montosanti s'étaient rendus au sanctuaire voisin... » <sup>24</sup>

Mais, cette utilisation n'est pas fréquente et n'est pas représentative du style de Louis Nucera. Inversement, toujours dans ce refus de la fiction, notre narrateur va préférer exercer une fonction de régie et commenter l'organisation et l'articulation de son texte, en intervenant au sein de l'histoire et donc en s'y impliquant :

Vagabondant comme un vieil enfant, j'ai sans relâche poursuivi la quête aux souvenirs, aux références, métamorphosant chaque halte en un lieu privilégié... manie ambulatoire <sup>25</sup>

Le narrateur s'adresse même souvent directement au narrataire, c'est-à-dire au lecteur potentiel du texte, afin d'établir ou de maintenir le contact avec lui et de l'impliquer personnellement :

Pourquoi avoir agité tout ce passé, près de cinquante ans pour pas grand-chose ? Est-il bon de tripoter des reliques, la broderie des années, ride après ride ? J'ai mis le temps de mon côté. Ça m'a fait plaisir de cajoler ces bouts d'histoire <sup>26</sup>

Le lecteur se retrouve ainsi devant un « récit » à double entrée. D'une part, il découvre l'histoire d'un ou de plusieurs personnages, d'autre part il prend conscience du processus de genèse de l'écriture de cette histoire. Lecteur actif, à double point de vue, il doit suivre deux récits : le récit de l'histoire racontée par le narrateur et le récit, par l'« écrivain », du narrateur qui écrit et compose son histoire.

Le narrateur éprouve, à plusieurs reprises, le besoin d'attester la vérité de son histoire, le degré de précision de sa narration, sa certitude vis-à-vis de la réalité des événements, ses sources d'informations... Il exprime également ses émotions par rapport à l'histoire, la relation affective qu'il entretient avec elle :

Est-ce ce passé-là que j'ai vécu ? Quelle part de bluff et de malentendu y a ajoutée l'oubli ? [...] J'espère ne pas trop avoir trahi la grand-mère. Je l'ai noté : elle avait peu de faits à signaler. <sup>27</sup>

Il arrive d'ailleurs que le narrateur interrompe son histoire pour apporter un propos didactique, un savoir général qui concerne son récit. Nous retrouvons

---

<sup>24</sup> ADB, *op. cit.*, p. 132.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 199.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 222.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 212.

plusieurs passages historiques dans les romans de Nucera. Le narrateur prend plaisir à se faire érudit; il raconte l'histoire de la place Masséna : « *Un chemin poussiéreux, baptisé route de France, traversait un marécage...* »<sup>28</sup>, ou l'histoire de l'avenue des Diables-Bleus...

Le mode narratif de la diégésis peut donc se réaliser à différents degrés mais chez Louis Nucera, la présence perceptible du narrateur au sein de son récit domine incontestablement les autres. Ainsi l'exprimait Gérard Genette :

Comme la vision que j'ai d'un tableau dépend, en précision, de la distance qui m'en sépare, et en ampleur, de ma position par rapport à tel obstacle partiel qui lui fait plus ou moins écran.<sup>29</sup>

La vision de la vie niçoise, telle que nous la percevons à travers l'œuvre de Louis Nucera, est nette et précise, avec gros plans quand il le faut. Dans une communication à propos d'*Avenue des Diables-Bleus*, Louis Nucera écrivait d'ailleurs :

Je suis attentif aux autres. Résultats : j'ai pu inlassablement observer et écouter la grand-mère de « l'Avenue » et l'oncle du « Chemin ». Il me restait à les raconter. Je l'ai fait comme un peintre s'installe devant le motif. Ce n'était pas plus compliqué que cela. Il me fallait aussi pour satisfaire mon projet montrer la ville où je suis né et les petites gens qui la peuplent. C'était un travail de mosaïque ou de puzzle – comme on dit promenade des Anglais - qui s'offrait à moi.<sup>30</sup>

Le narrateur laisse des traces relatives de sa présence dans le récit qu'il fait, tel un narrateur homodiégétique :

Le bonheur les avait mariés, Anselmo et elle; le malheur ne les a pas désunis. Ai-je démérité en racontant la décrépitude de celui qu'elle aimait ?<sup>31</sup>

Parfois, lorsque ce narrateur homodiégétique agit comme le héros de l'histoire, il devient autodiégétique : « *Cette ville, je la connais, et mieux encore ces quartiers où j'ai grandi.* »<sup>32</sup>, gagnant ainsi un nouveau degré d'implication dans son récit.

Le lecteur a l'impression qu'il s'agit en fait d'annuler autant que possible la distance qui sépare théoriquement narrateur et auteur et de rendre le plus présent

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>29</sup> Gérard Genette, *La littérature et l'espace, Figures II*, Paris, Éditions Seuil, 1969, p. 184.

<sup>30</sup> Louis Nucera, « Avenue (De l') des Diables-Bleus au Chemin de la Lanterne », manuscrit, 5 feuillets numérotés de 1 à 5, pp. 2-3. Conférence donnée au Centre Universitaire Méditerranéen, Nice, 1988. Sans titre. Titre donné par nous en fonction des précisions apportées dans le texte de la conférence « Influence (L') d'une ville sur celui qui écrit ». Archives Suzanne Nucera. Voir Annexes, pp. 9-10.

<sup>31</sup> *ADB, op. cit.*, p. 212.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 199.

possible ce narrateur-auteur. Jean-Paul Sartre avait théorisé ce procédé quelques années auparavant :

Auteur, le héros c'était encore moi, je projetais en lui mes rêves épiques. Nous étions deux, pourtant : il ne portait pas mon nom et je ne parlais de lui qu'à la troisième personne. [...] Cette « distanciation » soudaine aurait pu m'effrayer : elle me charma; je me réjouis d'être lui sans qu'il fût tout à fait moi.<sup>33</sup>

Pour cela, tous les modes possibles d'intervention du narrateur dans le récit sont exploités. Louis Nucera se lance alors dans une sorte d'expérimentation de toutes les marques de la voix narratrice. L'écrivain se heurte à l'impossibilité de choisir entre le statut de héros, celui de narrateur, celui d'auteur. A l'inverse, il ressent le besoin d'être reconnu, à la fois comme narrateur et comme individu, ce qui l'amène à envisager toutes les variantes de la manifestation du personnage-narrateur. Les faits sont rendus dans une parole immédiate en train de se formuler. Le lecteur n'arrive jamais tout à fait à se détacher de ce « je » et à entrer totalement dans l'univers fictionnel. Il demeure toujours à la lisière de la réalité.

Parfois le lecteur a l'impression d'un dédoublement de la personnalité. Notre narrateur se met en scène passée ou présente pour comprendre ce qui a eu lieu, pour se comprendre. Ainsi, la distance, par narrateur interposé, lui permet de formuler certains sentiments qu'il semble avoir du mal à assumer de façon plus directe. Parler de sa mère, de la mort de sa mère, par exemple, était quelque chose qu'il ne pouvait pas faire en se revendiquant clairement être l'auteur d'une nouvelle sentence de mort ainsi prononcée. C'est Jorge Semprun qui formula cette supériorité de la fiction qui seule permet de dire l'insupportable :

Pourtant, un doute me vient sur la possibilité de raconter. Non pas que l'expérience vécue soit indicible. Elle a été invivable, ce qui est tout autre chose, on le comprendra aisément. Autre chose qui ne concerne pas la forme d'un récit possible, mais sa substance. Non pas son articulation, mais sa densité. Ne parviendront à cette substance, à cette densité transparente que ceux qui sauront faire de leur témoignage un objet artistique, un espace de création. Ou de recreation. Seul l'artifice d'un récit maîtrisé parviendra à transmettre partiellement la vérité du témoignage.<sup>34</sup>

Louis Nucera aime aussi s'exercer à cette modalité énonciative par pur « jeu littéraire », au sens le plus fort, celui où l'on joue sa vie. Ce jeu correspond également

---

<sup>33</sup> Jean-Paul Sartre, *Les Mots*, 1964, Paris, Éditions Gallimard (Collection Folio), 1972 (réédition : 2007), p. 121.

<sup>34</sup> Jorge Semprun, *L'Écriture ou la Vie*, Paris, Éditions Gallimard (Collection Folio), 1994, pp. 25-26.

à une évolution de la pensée littéraire en ce milieu du XXème siècle. Au crépuscule de l'expérience du nouveau roman, le genre est encore en pleine crise et se cherche de nouvelles voies à explorer. Louis Nucera semble tout à la fois refuser toutes les formes romanesques établies, et vouloir toutes les expérimenter, les faire éclater, en jouer jusqu'à épuisement dans une seule œuvre.

La parole nucerienne se livre à « fleur de peau », toute entière tournée vers l'émotion. Louis Nucera le revendiquait lui-même dans son entretien avec Jean-Pierre Maurel : « *Il n'y a pas de littérature sans émotion.* »<sup>35</sup>

L'artifice littéraire est si bien mis en scène qu'il ne semble pas exister de recul, comme si la parole échappait à celui qui la produit. Or nous savons que rien n'est plus travaillé que cette écriture qui semble pourtant s'offrir au lecteur à l'état pur :

Chaque fois que vous voyez un livre de moi de 250 pages, j'en écris au minimum 3000, non pas 3000 d'un coup que je réduis, mais à chaque fois j'écris au moins 10 pages pour une page jusqu'à ce que j'atteigne à une musique qui me convienne.<sup>36</sup>

Louis Nucera était sans cesse à la recherche de la formule, de sa « *musique* », en attestent les nombreuses corrections sur ses manuscrits, eux-mêmes précédés de cahiers de notes, sans compter les courts jets d'idées ou de formules sur divers petits papiers. Il est important de noter que l'écrivain éprouvait le besoin de « dire » à haute voix son texte, le dire pour lui, le dire à sa femme pour entendre comment il sonnait. La musique, le rythme de ses écrits étaient pour lui primordiaux. C'est sans doute pour cette raison que le lecteur se perd dans ce labyrinthe. La parole se dit avant de s'écrire; or, l'esprit du lecteur lit avant de dire. Un décalage se crée, donnant alors cette impression de parole en train de se formuler, d'incohérence spatio-temporelle. L'important n'est pas la cohérence d'une histoire mais bien la cohérence d'une parole vivante, d'une émotion immédiate. Il n'est plus primordial de construire, de planifier, de classer les faits racontés, l'important est d'abord de donner à entendre la perception de ces faits, perception passée ou perception présente. Nous nous situons du côté de l'émotion et nous nous prenons également à dire le texte, à relire certains passages pour mieux nous en imprégner : la magie émotive nous a nous-mêmes gagnés ! Nous entendons littéralement le texte. Les romans de Louis Nucera

---

<sup>35</sup> Jean-Pierre Maurel, *op. cit.*, p. 3. Voir Annexes, p. 40.

<sup>36</sup> Gérard Camy, *op. cit.*, p. 38. Voir Annexes, p. 157.

rappellent la démarche du conteur d'antan. Le lecteur « entend » une voix qui parle, raconte et cette voix raconte elle-même ce que d'autres lui ont raconté. Henri Godard précise ce désir chez certains écrivains d'après-guerre de trouver une nouvelle voix pour « dire à la façon » des conteurs :

Désormais, romancier et lecteur sont disjointes dans le temps et dans l'espace, et tous deux, l'un écrivain, l'autre lisant, chacun de son côté, sont des solitaires. Autrefois, dans la narration orale, conteur et auditeurs appartenaient à la même communauté et ils étaient en présence directe l'un de l'autre; pour l'auditeur, le récit était porté par le timbre d'une voix et par les expressions d'un visage : le conteur, lui, pouvait, aussi souvent qu'il le jugeait nécessaire, s'assurer de son contact avec les auditeurs, et au besoin le resserrer en suspendant son récit au profit d'un commentaire de l'histoire ou d'un rappel de son acte de narration. Dans les années 1930, des romanciers venant d'horizons différents se retrouvent dans un même effort pour chercher à l'écrit un équivalent de cette co-présence et de cette relation. Faute d'un contact réel, du moins peut-on donner au lecteur des indications qui lui permettent de se figurer quelque peu celui qui « parle ».<sup>37</sup>

Louis Nucera a beaucoup de points communs avec ces conteurs d'autrefois, nous y reviendrons. Dans les trois œuvres qui nous intéressent, on raconte beaucoup, on ne fait même « que » raconter. La grand-mère raconte au narrateur qui raconte à son tour. Le narrateur raconte ce que l'oncle a raconté à Jean, qui a raconté à son tour à Mireille. Tout se passe comme si la vie, en fait, n'était qu'un seul interminable conte, réalimenté et transmis de génération en génération; et malheur à celui qui aurait l'audace d'interrompre la chaîne. Cette peur existe chez notre narrateur qui, sans cesse, rappelle son devoir de dire ce que d'autres lui ont dit, sous peine de les voir tomber dans l'oubli, sous peine de s'éteindre lui-même à la parole et donc à la vie.

Pour finir, il nous faut envisager la perspective narrative ou focalisation. En effet, une distinction s'impose entre la voix et la perspective narrative, c'est-à-dire le point de vue adopté par le narrateur, ou ce que Gérard Genette appelle la focalisation. Celui qui perçoit n'est pas nécessairement celui qui raconte, et inversement. C'est là que réside une des grandes originalités du récit nucerien, car les points de vue apparaissent sans cesse brouillés, imbriqués les uns dans les autres. Parfois, le narrateur en sait plus que les personnages : il connaît les pensées, les faits et les gestes de tous les protagonistes. Le narrateur livre alors au lecteur les pensées de ses

---

<sup>37</sup> Henri Godard, *op. cit.*, p. 149.



personnages; ainsi, une pensée de la grand-mère : « *En tête à tête avec ses souvenirs elle demeure fière de son mari.* »<sup>38</sup>

Le plus souvent, le narrateur use de la focalisation interne. Ce mode de focalisation est bien entendu le plus représenté dans l'œuvre romanesque de Louis Nucera : « *Le soir, en rentrant, je suis fourbu.* »<sup>39</sup>, « *Je pense à la grand-mère.* »<sup>40</sup>

La mise en scène d'un héros-narrateur (autodiégétique), utilisant une narration simultanée et une focalisation interne, contribue à produire une forte illusion de réalisme et de vraisemblance, mais cette illusion n'est pas en soi la perspective visée. Il serait vain de voir dans l'œuvre de Louis Nucera une quête de réalisme. Cet idéal réaliste n'a plus lieu d'être chez les écrivains de sa génération. Ils ont été élevés au milieu de la mort et de la douleur, ils ont eu plus que leur soûl de réalisme. Louis Nucera se montre très clair à ce sujet : « *Le véritable sujet est la mort.* »<sup>41</sup>

Ce que l'écrivain recherche n'est pas une vision réaliste du monde, mais une vision réaliste de celui qui n'a plus d'autre échappatoire que de tenter d'écrire le monde pour continuer à vivre. Le lecteur ressent à travers ces trois romans une quête tragique, le besoin d'édifier une nouvelle humanité. Et cette autre morale ne se révèle à lui qu'à partir du passé et des âmes du passé. Paradoxalement, le futur ne semble n'avoir d'avenir que dans le passé. Quête pessimiste ? Nous ne pouvons pas conclure en ce sens. Louis Nucera n'était certes pas un optimiste, lui qui ne donna pas naissance à un enfant, de peur de n'avoir à lui offrir qu'un monde à l'agonie. Ne disait-il pas : « *Certes, rien n'a de sens, il faudrait refuser son premier biberon.* »<sup>42</sup>

Sa morale a quelque chose d'une morale de fin de monde, d'un monde replié sur lui-même et qui n'a de sens qu'en se jouant. Mais son projet ne s'arrête pas là puisque la visée de son œuvre littéraire réside justement dans l'ambition de faire quand même face, de résister, de se tenir, dans un monde qui dérive : « *Mais nous sommes là. Alors, il faut être là.* »<sup>43</sup>

---

<sup>38</sup> ADB, *op. cit.*, pp. 135-136.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>41</sup> Gérard Camy, *op. cit.*, p. 40. Voir Annexes, p. 159.

<sup>42</sup> Jean-Pierre Maurel, *op. cit.*, p. 4. Voir Annexes, p. 41.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 4. Voir Annexes, p. 41.

### 1.1.2. Le refus du temps chronologique

Le temps, dans ce refus de la fiction traditionnelle, se joue également de la chronologie. Tout d'abord, les pages se déploient avec différents effets de lecture produits par la variation des niveaux narratifs, traditionnellement appelés les emboîtements. À l'intérieur de l'intrigue principale, l'auteur insère d'autres petits récits enchâssés, racontés par d'autres narrateurs, avec d'autres perspectives narratives. Il s'agit d'une technique fréquente chez Louis Nucera, qui lui permet ainsi de diversifier l'acte de narration, d'augmenter la complexité du récit et surtout de tendre, si ce n'est vers l'authenticité, du moins vers un « effet » recherché de l'authenticité.

La narration du récit principal (ou premier) se situe au niveau extradiégétique. L'histoire événementielle narrée à ce premier niveau se positionne à un second palier, appelé intradiégétique. De fait, si un personnage présent dans cette histoire prend la parole pour raconter à son tour un autre récit, l'acte de sa narration se situera également à ce niveau intradiégétique. En revanche, les événements mis en scène dans cette deuxième narration seront métadiégétiques. Nous retrouvons dans nos trois romans les quatre niveaux narratifs, ainsi qu'en atteste le tableau ci-dessous, qui prend comme texte d'appui *Avenue des Diables-Bleus* :

OBJETS	NIVEAUX	CONTENUS NARRATIFS
Intrigue principale	Extradiégétique	Narration homodiégétique : histoire du narrateur qui dit « je »
Histoire événementielle	Intradiégétique	Histoire de la grand-mère
Acte de narration secondaire	Intradiégétique	Prise de parole de la grand-mère
Récit emboîté	Métadiégétique	Histoire d'Anselmo

Ces emboîtements de récit, dans un jeu de miroir, semblent en fait réécrire la même histoire. Comme si, arrivé à ce stade de l'histoire de l'humanité, il n'existait plus qu'UNE seule Histoire à écrire, l'Histoire des humbles, des oubliés, du petit peuple, auxquels un dieu laïque aurait confié la mission de maintenir ce monde en vie.

Au refus de fiction, va donc parallèlement correspondre un refus de la chronologie. Le traitement du temps que suit Louis Nucera est celui d'un « temps intime », qui a sa logique propre, mais qui n'a rien à voir avec la succession pure et simple d'événements. C'est un temps-mémoire qui donne à lire le jaillissement des mots avec la même spontanéité que le surgissement de la pensée.

Le temps de la narration concerne la relation entre cette dernière et l'histoire : il est donc intéressant d'observer la position temporelle du narrateur par rapport aux faits racontés. Gérard Genette s'est penché sur la question du temps du récit, en se demandant comment l'histoire est présentée en regard du récit en entier, c'est-à-dire du résultat final.

Louis Nucera fait des choix méthodologiques pour varier l'ordre de son récit et sa vitesse narrative. Nous l'avons noté, notre narrateur n'a pas choisi de présenter les faits dans l'ordre où ils se sont déroulés, selon leur chronologie réelle : il a préféré le désordre à l'ordre apparent ! Ce brouillage de l'ordre temporel contribue à rendre l'intrigue plus complexe mais surtout à lui donner un rendu « vrai », spontané, quasi confidentiel.

Gérard Genette désigne ce désordre chronologique sous l'appellation d'« anachronie » et en distingue deux types : les analepses et les prolepses. Très logiquement, on retrouve de nombreuses analepses dans les récits de Nucera. Le narrateur raconte après coup un événement survenu avant le moment présent de l'histoire principale :

Surnagent aussi les moments où l'histoire de ce siècle, friand de massacres, l'atteignit directement [...] le désastre de Caporetto en octobre 1917 où miraculeusement Anselmo échappa aux Allemands qui firent à la fin de la bataille 300 000 prisonniers; [...]»<sup>44</sup>

Comme le fait le conteur qui souhaite faire le récit de faits passés, l'écriture va se déployer en circonvolutions. Le narrateur en occupe le centre. Son récit va dessiner des cercles pour préciser sa démarche mentale. Il va revenir en arrière, corriger, préciser, nuancer, commenter. Dans *Avenue des Diables-Bleus*, le voyage du narrateur à Nice débute en janvier 1978. Dès les premières pages du roman, avec l'histoire de

---

<sup>44</sup> ADB, op. cit., p. 63.

Maria et d'Anselmo, la portée de l'analepse nous transporte dans les années 1910. Cette portée est donc de soixante-huit ans environ.



4. Maria et Anselmo, années 30

L'analepse peut aussi couvrir elle-même une durée d'histoire plus ou moins longue : c'est ce que nous appellerons son amplitude. L'histoire de Maria et d'Anselmo débute lors de leur rencontre en 1910. Le narrateur revient sur leur longue séparation de sept ans, durant la première guerre mondiale :

Son mari était à la guerre, celle de Tripoli et puis la Grande, la première; sept ans de mobilisation; sept ans de la vie d'un homme sans voir les siens ou presque [...]»<sup>45</sup>

Ensuite, est évoquée la naturalisation d'Anselmo :

Naturalisé français depuis 1935 après bien des démarches, il écrivait aussi dans la langue du pays pour lequel il avait opté.<sup>46</sup>

Puis le lecteur est transporté en 1939-1945 : « *Puis une autre guerre était venue. [...] C'était au mois de mai 1944, le mois de Marie.* »<sup>47</sup>

Enfin, nous assistons à la dépression d'Anselmo qui suivit la fin de la guerre : « *Il n'était plus la vie et pas encore la mort...* »<sup>48</sup>

L'amplitude de cette analepse est donc de quarante ans environ. Un autre exemple suffit à montrer chez Nucera le goût pour la grande amplitude de l'analepse. C'est celle qui intervient après le récit d'un accident de motocyclette dont fut victime le narrateur à la Libération, récit développé sur un paragraphe. En sa toute fin, le narrateur note : « *Je la rassure : l'accident s'est produit il y a près de trente-cinq ans.* »<sup>49</sup>

Les anachronies peuvent avoir plusieurs fonctions dans un récit. Si les analepses acquièrent souvent une valeur explicative - la psychologie d'un personnage est alors développée à partir des événements de son passé -, ces désordres chronologiques peuvent aussi remplir simplement un rôle de contestation, dans la mesure où l'auteur souhaite bouleverser la représentation linéaire du roman classique. Mais, dans le cas de Louis Nucera, ces analepses correspondent surtout à la mimésis de l'oralité du récit. Quand nous racontons une histoire, nous commençons le récit, puis nous nous apercevons qu'il est nécessaire de remonter dans le temps pour mieux expliciter ce que nous racontons. Alors, nous opérons des retours en arrière. De même, il nous est également nécessaire d'insérer des propos rapportés, de nous livrer à des commentaires, et ainsi de suite...

D'autres effets de lecture peuvent être procurés par la variation de la vitesse narrative et Louis Nucera se plaît à jouer du rythme et de ses possibles tempos : pause, scène, sommaire et ellipse.

---

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 70.

L'histoire événementielle s'interrompt souvent pour laisser la place au seul discours du narrateur, qui développe des descriptions, et surtout des portraits. Nous en retrouvons beaucoup chez Louis Nucera, puisque son récit est justement rythmé par une multitude de portraits de petites gens. Vont ainsi se succéder le portrait de M. Pimpinolo : « *Il était brave M. Pimpinolo [...] Il est mort, le bel Auguste.* »<sup>50</sup>; le portrait du père : « *Durant la semaine, il portait la casquette [...]; je le vois différent des photos : il bouge.* »<sup>51</sup>; le portrait de M. Benvenuto : « *Un fantôme de lui-même, une mortalité desséchée : voilà en quoi le temps a métamorphosé M. Benvenuto.* »<sup>52</sup>; plusieurs petits portraits à la page 45, et celui du grand-oncle, des pages 49 à 53, qui traversera le roman mais ne sera prénommé – « *Félix* » – qu'à la page 217. C'est pourquoi nous consacrerons au portrait une étude complète.

Parfois, le narrateur exprime la volonté de faire correspondre temps du récit et temps de l'histoire. Le dialogue en est un bon exemple. Dans *Avenue des Diables-Bleus*, il s'agit essentiellement des dialogues entre le narrateur et la grand-mère : « *Dans cinq minutes ce sera prêt ! – Vous me gênez trop !* »<sup>53</sup>

Plus que des dialogues, nous devons préciser qu'il s'agit le plus souvent des paroles de la grand-mère qui sont rapportées au style direct, elle ajoute : « *On était très propre chez nous mais on avait tellement sommeil [...]* »<sup>54</sup>, « *C'était le gâteau préféré de mon mari.* »<sup>55</sup>.

Il est en effet très rare que l'interlocuteur réponde ou, s'il le fait, ses propos sont rapportés au style indirect, comme si le véritable destinataire de la réponse n'était pas la grand-mère mais le lecteur. Nous retrouvons là quelque chose de la double énonciation qui ne serait plus théâtrale, mais romanesque.

Plus rarement, le narrateur accélère le rythme. Une partie de l'histoire événementielle est résumée dans le récit, avec des sommaires qui peuvent être de longueur variable : « *Je raconte à la grand-mère qu'en ces jours de libération, j'avais failli me tuer dans un accident de motocyclette.* »<sup>56</sup>; ou même avec des ellipses, une

---

<sup>50</sup> *Ibid.*, pp. 26-27.

<sup>51</sup> *Ibid.*, pp. 30-33.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 70.

partie de l'histoire événementielle étant alors gardée sous silence dans le récit : « *Il est tard quand on se sépare Socco et moi.* »<sup>57</sup>

Ces quatre types de vitesse narrative apparaissent à des degrés variables dans notre récit. Parfois même, ils se combinent entre eux, une scène dialoguée pouvant, par exemple, contenir un sommaire. Mais généralement, l'étude des variations de la vitesse au sein du récit nucerien permet de constater l'importance relative accordée aux différents événements de l'histoire. On peut alors remarquer le souci de ralentir la narration bien plus que de l'accélérer. Le narrateur veut déguster tous les moments pour ne rien avoir à regretter, pour parvenir à un niveau satisfaisant de formulation. Le souvenir est précieux, le souvenir est signe que la vie continue.

Le refus de la fiction et du temps chronologique correspond à un désir de survie. Si l'Histoire n'a pas réussi à offrir un avenir, il faut arrêter de raconter des histoires. Mais l'homme ne peut cesser de raconter et de se raconter : il doit donc parvenir à découvrir une nouvelle voie, en l'occurrence une nouvelle voix. Devant ce refus d'envisager l'avenir, dans ce contexte pessimiste d'après-guerre, pour Louis Nucera, la seule voie possible semble être celle du passé. Encore lui faut-il trouver un porte-voix (ou un porte-plume) qui lui sied. Toute la tâche de l'écrivain va alors consister à choisir sa voix narrative.

### **1.1.3. Statut(s) du narrateur : Qui est « je » ?**

#### **1.1.3.1. Un récit à la première personne**

« Je m'en excuse mais le « je » m'est indispensable.  
Cette entreprise de narcissisme au long-cours pourrait lasser [...] »<sup>58</sup>

Au refus de la fiction et de la chronologie, va faire écho l'emploi d'un « je » qui ne va pas s'afficher d'emblée, mais le plus souvent se faire désirer. Ainsi, *Avenue des Diables-Bleus*, « roman » - comme le souligne le sous-titre - commence traditionnellement par l'emploi de la troisième personne :

---

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>58</sup> Louis Nucera, « Avenue (De l') des Diables-Bleus au chemin de la Lanterne », *op. cit.*, p. 5. Voir Annexes, p. 10.

Quand son mari devait écrire, elle faisait place nette [...] Il ne se contentait pas d'écrire [...] Elle avait appris le français [...] Puis une autre guerre était venue. Anselmo n'était pas parti. [...] <sup>59</sup>,

Pourtant, le lecteur se fait surprendre, en page 14, par l'irruption d'un « je » en forme de pied-de-nez, ou à tout le moins déstabilisateur, car on ne l'attendait plus. Après un blanc typographique, nous abandonnons Maria et Anselmo, le Nice d'après-guerre et nous nous retrouvons plongés dans un présent que nous ne comprenons plus :

Qu'est-ce que je cherche, là, dans les rues de Nice ? Pourquoi ces promenades qui virent au pèlerinage ? Est-ce besoin d'arrêter l'avalanche des heures, des mois, des années ? Séjourner dans le passé inverse le sablier. Le temps qui va si vite, s'ankylose, s'immobilise et soudain recule. C'est à la portée de toutes les bourses.<sup>60</sup>

Qui se permet d'interrompre ainsi le récit de l'histoire de Maria et Anselmo, dont nous souhaitons impatiemment connaître la suite ? L'apparition de ce « je » résonne comme une voix intérieure qui vient bousculer notre « confort » de lecteur et de lecture.

Un élément de la narratologie qui restait encore en suspens ne fait alors plus aucun doute : nous sommes bien dans un récit à la première personne, mais qui est donc ce « je » ?

### **1.1.3.2. Un « je » qui échappe au temps**

Ce « je » va se situer sur des strates temporelles différentes : au « je » écrivant, répond le « je » se souvenant, le « je » se promenant, le « je » enfant, le « je » jeune homme, le « je » adulte. Lorsque Louis Nucera écrit *Avenue des Diables-Bleus*, il a cinquante ans et nous allons, à ses côtés, remonter le temps jusqu'à ses cinq ans, lorsqu'il a perdu son père et lorsque la faculté de mémoire permet les premiers souvenirs. Les deux cents pages qui constituent ce roman vont donc balayer quarante-cinq années de vie, pour ne parler que du temps du narrateur. Car en ce qui concerne le temps de la grand-mère, le narrateur va être obligé de remonter bien plus loin dans le temps - mais la grand-mère ne constitue pas l'objet de ce chapitre -.

---

<sup>59</sup> ADB, *op. cit.*, pp. 9-12.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 14.



### 1.1.3.3. Le Narrateur témoin

Souvent, à l'aide de la narration à la première personne, le narrateur crédibilise l'existence des personnages dont il va parler. Dans *Avenue des Diables-Bleus*, les commentaires du narrateur concernent principalement Maria, la grand-mère. Car, ne l'oublions pas, elle est l'héroïne choisie, l'héroïne désignée :

Je la revois dans ma voiture. C'était la première fois qu'elle venait à Paris.<sup>61</sup>

Que sais-je de la grand-mère ? [...] Elle appartient à l'innombrable contingent des victimes. Ces victimes qui font le monde, qui en sont le fondement, la force.<sup>62</sup>

Lorsque le narrateur introduit le portrait d'un personnage, il introduit toujours dans son récit de petits détails qui « font vrai ». Nous nous arrêterons longuement sur la construction de ces portraits. Mais lui-même note parfois l'incohérence de ces détails :

Je m'approche. La grand-mère me voit. C'est l'événement ! Elle se lève, je la prends dans mes bras [...] Elle sait que je suis à Nice puisque j'habite chez elle, mais se montre surprise.<sup>63</sup>

M. Benvenuto. [...] Je serre la main qu'il me tend en prenant soin de ne pas la briser.<sup>64</sup>

Souvent le narrateur commence son récit en s'auto-identifiant. Avant de parler d'un personnage, il met en scène une rencontre, des retrouvailles. On se reconnaît, on se retrouve et... on se souvient : « *M. Benvenuto. Si je le connais ? Depuis des années... [...] Il se souvient de moi.* »<sup>65</sup>

Et comme cela ne suffit pas à authentifier le récit, puisque le narrateur vient de décrire ce personnage comme « *[U]n fantôme de lui-même, une mortalité desséchée* », il croit bon de préciser : « *Il va sur le siècle mais il a gardé toute sa tête.* »<sup>66</sup>

De même à propos de Mme Pimpinolo :

Mme Pimpinolo me fait fête. Elle se souvient des années où j'allais à l'école avec son fils Fabien, de ma mère qui m'accompagnait.<sup>67</sup>

---

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 28.

Il est important de noter qu'à chaque fois, est utilisé le champ lexical de la reconnaissance : « *Bonjour, Socco. – Tu m'as reconnu ? – Toi aussi.* »<sup>68</sup>

Le lecteur a l'impression que par cette reconnaissance, le narrateur espère une renaissance salvatrice et réparatrice.

#### 1.1.3.4. Le « je » promeneur

La déambulation est au cœur des trois romans de Louis Nucera qui font l'objet de cette étude. On s'y promène beaucoup. Le narrateur s'y consacre seul dans *Avenue des Diables-Bleus* : « *Qu'est-ce que je cherche, là, dans les rues de Nice ? Pourquoi ces promenades qui virent au pèlerinage ?* »<sup>69</sup>



5. Louis dans le vieux Nice

---

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 14.

Dans les deux autres romans, la première personne se décline au pluriel lorsqu'il s'agit des promenades aux côtés de l'oncle dans *Chemin de la Lanterne* : « Nous sommes attablés sous la tonnelle d'une auberge de Saint-Pancrace. [...] Je sentais bien qu'il avait envie de les quitter, ses quatre murs, pour quelques heures... »<sup>70</sup>, et de celles avec Mireille, dans *Le Kiosque à musique* : « L'envie nous prit de nous promener dans la ville au petit bonheur des réminiscences. »<sup>71</sup>

« Je » a besoin de se promener pour se souvenir. La promenade va de pair avec la mise en marche de la mémoire. Le narrateur a besoin de préciser tous ses faits et gestes, il éprouve la nécessité scrupuleuse, comme vitale, d'enregistrer toutes les étapes de ses déambulations : « Je l'emprunte cet escalier [...] Je monte [...] J'arrive au quatrième. »<sup>72</sup>

Il ne s'agit pas de maniaquerie compulsive : noter les étapes du déplacement physique, c'est leur faire correspondre, et donc les libérer, les scènes ramenées par la mémoire.

### 1.1.3.5. Le « je » qui se souvient

Cette démarche semble revêtir un caractère d'obligation, d'urgence aussi :

Il n'y a pas de littérature sans passé et [...] avant de fermer boutique je continuerai à prendre mes souvenirs en enfilade et à revenir errer sur mes pas et ceux des autres.<sup>73</sup>

Invariablement, après la promenade physique, le narrateur rapporte une « promenade mentale ». La voix du « je » est le plus fréquemment le « je » qui se remémore :

Je la revois dans ma voiture.<sup>74</sup> Je n'y venais pas jouer souvent, enfant, dans le lit du Paillon; ma mère s'y opposait.<sup>75</sup> Je la revois courir [...].<sup>76</sup>

---

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 145.

<sup>72</sup> *ADB*, *op. cit.*, p. 33.

<sup>73</sup> Louis Nucera, « Avenue (De l') des Diables-Bleus au Chemin de la Lanterne », *op. cit.*, p. 4. Voir Annexes, p. 10.

<sup>74</sup> *ADB*, p. 17.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 29.

L'emploi des temps est variable dans l'évocation du souvenir. Parfois le narrateur emploie le présent de narration, parfois les temps traditionnels du passé.

### 1.1.3.6. Le « je » se fait auditeur attentif

Le narrateur de nos trois romans est quelqu'un qui écrit mais qui finalement parle peu. En revanche il sait écouter les autres et les faire parler :

Je ne sais rien qui m'émeuve autant qu'un être parlant de sa mère. [...] J'écoute et je revois [...] plus précisément la mienne.<sup>77</sup>

Dans son entretien avec Jean-Pierre Maurel, Louis Nucera redira :

Je suis très attentif aux êtres. Je les observe. Je les écoute... J'ai appris la vie dans la vie et non dans les livres.<sup>78</sup>

Après les promenades d'ailleurs, l'écoute des autres semble être son passe-temps favori. Le narrateur écoute la grand-mère, écoute l'oncle Antoine, écoute Mireille. La marche et l'écoute semblent être les ingrédients nécessaires au déclenchement de la mémoire et surtout de l'écriture.

### 1.1.3.7. Le « je » écrivant

Enfin, arrêtons-nous pour finir sur ce « je » qui la plupart du temps est un « je » écrivant. Le « narrateur écrivain » pose les conditions d'écriture. D'abord, il explique sa « méthode » de chasse aux souvenirs : « *Je m'arrête [...] je m'approche [...] je vois*<sup>79</sup>, *Quand je vadrouille dans les rues [...]*. »<sup>80</sup>

Le lecteur a alors la sensation de suivre, au même rythme improvisé que celui de l'auteur, sa promenade dans les rues de Nice. Or, après avoir fixé une sorte d'espace géographique aléatoire mais clairement déterminé : « *Qu'est-ce que je cherche, là, dans les rues de Nice ?* »<sup>81</sup>, le narrateur le fait voler en éclats puisqu'il nous apprend deux paragraphes plus loin qu'il n'a en réalité pas quitté Paris :

C'est que je bourlingue du haut de mon perchoir de Montmartre ! Sans faire un pas ! Calme et silence sont propices aux commérages des souvenirs... [...] Il me fallait Nice, le quartier de mon enfance, les hyperboles du passé quand on le rêve. Il me fallait

---

<sup>77</sup> CL, op. cit., p. 31.

<sup>78</sup> Jean-Pierre Maurel, op. cit., p. 1. Voir Annexes, p. 39..

<sup>79</sup> Ibid., p. 22.

<sup>80</sup> Ibid., p. 201.

<sup>81</sup> Ibid., p. 14.

poser mes pieds où, il y a si longtemps, déjà, ma mère posait les siens. Paris-Nice ? Un saut de puce.<sup>82</sup>

De même, nous pouvons littéralement découvrir la naissance de sa vocation d'écrivain. Comme l'étymologie du mot « création » - du latin « creare » qui signifie : engendrer, mettre au monde - nous y invite, il faut rechercher du côté de la mère ce qui enfantera ce goût, cette « manie » d'écrire :

Ma mère racontait que tout petit, si on voulait que je me tienne tranquille, il suffisait qu'on me donne du papier et des crayons. J'ai continué.<sup>83</sup>

Le narrateur lui-même ne s'en souvient pas; ce premier acte d'écriture a eu lieu à une époque où la mémoire du jeune enfant n'« imprimait » pas encore. Il fait donc le récit d'un récit qu'on lui a fait... Louis Nucera est souvent revenu sur la naissance de sa vocation :

Je vous dirai que j'ai toujours écrit même quand j'étais tout gosse; j'étais un enfant assez turbulent, d'un quartier ouvrier de Nice, Saint Roch, et quand je prenais un papier et un crayon ou un porte-plume, ma mère savait qu'elle avait devant elle quelques heures de calme.<sup>84</sup>

Ensuite, Socco s'empare des thèmes principaux de cette écriture dont vient de lui parler le narrateur :

Il faut écrire, inspiré par les trottoirs... Quel univers que les trottoirs des villes, les rencontres manquées, les amis qu'on ne connaîtra jamais, les jolies filles !...<sup>85</sup>

Même s'il s'agit de l'ami de jeunesse qui parle, il est possible de rapprocher ces paroles « romanesques » des propos de l'écrivain :

Il me fallait aussi pour satisfaire mon projet, montrer la ville où je suis né et les petites gens qui la peuplent ?<sup>86</sup>

Le narrateur identifie son personnage principal, récurrent, qui constitue sa quête littéraire vitale, « [sa] mère » :

---

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>84</sup> Gérard Camy, *op. cit.*, p. 36. Voir Annexes, p. 155.

<sup>85</sup> *ADB, op. cit.*, p. 55.

<sup>86</sup> Louis Nucera, « Avenue (De l') des Diables-Bleus au Chemin de la Lanterne », *op. cit.*, p. 3. Voir Annexes, p. 10.

Mais de livre en livre je rabâche. Le souvenir de ma mère c'est ma symphonie ininterrompue. Mon crève-cœur.<sup>87</sup>

Rapprochons cette phrase des déclarations de l'écrivain dans l'entretien avec Gérard Camy, où s'expriment avec force cette douleur, et même ce sentiment de culpabilité de jouir seul d'une aisance que sa mère aurait mille fois méritée :

Ma mère y est toujours présente. Ma mère est le moteur de tous les livres que j'ai écrit; nous avons toujours été – et c'est un euphémisme – assez "fauchés" et puis un jour où ça a commencé à aller un peu pour moi, ma mère n'était plus là pour vivre cela. C'est une plaie ouverte que je porte en moi...<sup>88</sup>

On peut d'ailleurs se demander pourquoi Louis Nucera a décidé d'écrire « officiellement », bien que le livre premier soit une symphonie à sa mère, sur cette grand-mère, Maria, qui est la grand-mère de sa femme et non la sienne : « *Et puis et surtout il y a eu la grand-mère.* »<sup>89</sup>



6. Maria au marché

---

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 218.

<sup>88</sup> Gérard Camy, *op. cit.*, p. 39. Voir Annexes, p. 158.

<sup>89</sup> ADB, *op. cit.*, p. 222.

Qu'avait-elle de plus, de particulier, pour justifier l'entreprise littéraire ?

A la fin du roman, le narrateur nous livre sa philosophie littéraire, nous dévoilant peut-être ainsi la clé de notre lecture :

C'est là, avec l'aiguillon permanent des éternelles interrogations sur l'être, la vie, la mort, qu'intervient l'écriture. Il y a contentieux entre celui qui écrit et l'existence. L'harmonie laisse à désirer. Alors, renonçant à rendre conciliable ce qui ne l'est pas, on emprunte feuille blanche et stylo. C'est une façon de se donner voix au chapitre.<sup>90</sup>

L'écrivain évoque également sa méthode pour motiver l'écriture :

[...] flâne(r) [...] rechercher dans les rues de la ville quelques mirages un peu périmés, des bouts de poésie, un succédané de ce qui fut avant que tout ça disparaisse<sup>91</sup>

Je me balade dans l'intention d'écrire un livre et aussi avec la sensation de perdre du temps.<sup>92</sup>

Le lecteur assiste à la création, devient témoin des difficultés qui lui sont afférentes, il devient détenteur d'un secret :

Voilà le mot que je cherchais. Il me vient aux lèvres tandis que je marche le long du Paillon, ce torrent qui traverse Nice, et que je me fais la conversation. Je voulais parler de pauvreté, d'ingénuité, d'abnégation, de rigueur; c'est le raffinement qui convient par-dessus tout...<sup>93</sup>,

Le cahier posé sur la toile cirée à petits carreaux bleus et blancs, j'essaie d'écrire<sup>94</sup>.

Plus que les difficultés, le narrateur nous livre surtout, et ils sont nombreux, les interrogations, les doutes qui occupent celui qui écrit, surtout dans sa démarche d'écrivain :

Est-ce ce passé-là que j'ai vécu ? Quelle part de bluff et de malentendu y a ajoutée l'oubli ? [...]

On ne parvient pas au cœur de ce qu'il faut dire. [...] J'espère ne pas avoir trop trahi la grand-mère.<sup>95</sup>

A la réflexion, j'aurais pu en dire davantage sur chacun d'eux.<sup>96</sup>

Pourquoi avoir agité tout ce passé, près de cinquante ans pour pas grand-chose ? Est-il bon de tripoter des reliques, la broderie des années, ride après ride ?<sup>97</sup>

---

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 213.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>95</sup> *Ibid.* p. 212.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 214.

Le narrateur n'est plus le démiurge tout puissant qui façonne ou recrée ses personnages. Comme le conteur, il a rejoint l'humanité, il se montre devant son public dans sa nudité, pétrissant la pâte. Les distances narrateur-lecteur, auteur-lecteur, sont abolies. Le lecteur éprouve la jouissance de partager le secret du feu, il lui semble s'être mué en auteur-lecteur et de tenir lui-même la plume. Cette connivence suscitée, disons-le, fabriquée, participe de la fascination qu'exerce la proximité, dénuée en apparence de tout apprêt, qu'entretient Nucera avec son lecteur.

Enfin, un véritable culte est dressé à l'Objet Livre lorsque la grand-mère découvre l'exemplaire-cadeau de *l'Avenue des Diables-bleus* :

Elle le regarda, le soupesa, le caressa, puis leva son visage vers moi. Il y avait dans ses yeux du recueillement, cette estime qu'ont les pauvres gens pour ce qui est imprimé [...] Elle dit avec certitude : « Vous avez mis votre tête et votre cœur là-dedans... » Elle se tut; alors sans que je puisse présager de la suite, avec vivacité, elle saisit ma main droite, se baissa et la baisa.<sup>98</sup>

Pourtant la grand-mère sait à peine lire, nous dit-on : « *Peu d'images sont aussi bouleversantes que celle d'une vieille personne s'exerçant à la lecture.* »<sup>99</sup>

Le narrateur évoque un profond respect de la grand-mère pour l'écriture. Il insiste toujours sur son regret d'un âge d'or général, à l'intérieur duquel s'inscrit particulièrement ce respect pour ce qui, au-delà du caractère utilitaire de l'écriture, se calligraphie : « *Les gens ne croient plus en rien. Voilà pourquoi le monde va de plus en plus mal... Rien n'est solide quand on ne construit pas sur une croyance.* »<sup>100</sup> dit la grand-mère.

Et Nucera, auparavant, l'a ainsi mise en scène :

La grand-mère se déplace sur la pointe des pieds et s'active en faisant le minimum de bruit : toujours cette considération pour celui qui écrit.<sup>101</sup>

L'acte d'écrire est un acte intime. Le narrateur éprouve une véritable douleur dans l'acte de création, qui est accouchement, et même éviscération. On n'en ressort

---

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 222.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 90.



jamais entier ni indemne. Louis Nucera dira à Gérard Camy : « *Je raconte des histoires personnelles, [...] je mets mes tripes sur la table.* »<sup>102</sup>

Il existe un lien vital entre l'écriture et l'écrivain, où il est question de vie et de mort : peut-être peut-on même oser suggérer qu'il est nécessaire de parler des morts, de la mort pour pouvoir continuer à vivre. Il en est comme si l'écriture permettait d'exorciser la mort, son inéluctabilité, et de parvenir alors à vivre sa vie comme une protestation vaine mais nécessaire contre cette fatalité:

Je noircissais des cahiers et, depuis bien longtemps, je me demandais si dans la vie je préférais écrire ou vivre. On riposte comme on peut à la clairvoyance, sinon l'agonie serait intolérable d'avoir commencé trop tôt.<sup>103</sup>

---

<sup>102</sup> Gérard Camy, *op. cit.*, p. 38. Voir Annexes, p. 157.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 175.

## 1.2. La tentation de l'autobiographie

« On donne la mémoire à l'oubli »<sup>104</sup>

«[...] incursion dans le passé »<sup>105</sup>

« Le passé est une de mes récréations »<sup>106</sup>

« [...] les récits dits de fiction se confondent trop souvent avec une biographie déguisée [...]. »<sup>107</sup>

### 1.2.1. L'autobiographie

Un récit qui refuse la fiction et qui désarticule la chronologie logique, un « narrateur écrivain » qui dit : « je », qui a cinquante ans et qui est niçois d'origine... la tentation est grande pour le lecteur de classer l'ouvrage qu'il tient entre les mains dans le rayon des autobiographies, d'autant que les livres qui font l'objet de cette étude accueillent sur leurs couvertures de bien réelles photographies des « héros » de l'« histoire » : il en est ainsi de celle de la grand-mère qu'on nous dit être Maria, grand-mère de Suzanne, pour *Avenue des Diables-Bleus*, d'un militaire qu'on nous présente comme « l'oncle » de Louis Nucera – il fut en fait un proche ami du père - et enfin du kiosque à musique pour le roman éponyme, qu'on identifie sur la photographie comme étant celui des Jardins Albert 1<sup>er</sup>, à Nice, là où Louis et Suzanne se sont donné rendez-vous la première fois et qui fait écho à une autre photographie célèbre, prise beaucoup plus tard, en ce même lieu, du même couple.

---

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 30

<sup>105</sup> *CL, op. cit.*, p. 100.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>107</sup> Olivier Mongin, « La France en mal de fiction », *Le Monde*, 3 juillet 1992.



7. Suzanne et Louis devant le Kiosque à musique

Malgré la tentation qui nous saisit, aussi grande soit-elle, de conclure à l'autobiographie, les ouvrages que nous avons en main revendiquent en leur première page l'appellation générique de « roman ». Et à juste titre, Wolfgang Kayser écrit à ce sujet :

Le lecteur est une créature fictive, un rôle dans lequel nous pouvons entrer pour nous regarder nous-mêmes. Le début de cette transformation nous reste habituellement inconscient; elle commence quand nous lisons dans le sous-titre d'un livre le mot « roman »; ou peut-être dès que s'opère la magie de la reliure : les romans n'ont pas le même format ni le même aspect général que les ouvrages scientifiques ou de propagande.<sup>108</sup>

Nous devons maintenant essayer d'y voir plus clair pour parvenir à définir le genre des trois textes qui constituent l'objet de notre étude, non pas simplement dans un souci légitime de classement identitaire mais afin de saisir l'essence littéraire des œuvres que Louis Nucera nous a léguées.

Commençons par nous interroger sur l'autobiographie. Il apparaît d'abord nécessaire de faire le point sur l'état actuel de la recherche à son sujet. Dans un premier temps, nous reviendrons sur la définition de ce genre d'écriture intime, afin d'examiner en quoi les œuvres qui nous intéressent s'en rapprochent ou, au contraire, s'en éloignent. S'il est bien un genre qui a beaucoup donné à écrire au siècle dernier, c'est assurément celui de l'autobiographie. On doit à Philippe Lejeune, un ouvrage de référence : *Le Pacte autobiographique*<sup>109</sup>. Le critique écrit ensuite d'autres ouvrages destinés à compléter, affiner, voire corriger ses recherches autour de la même problématique de l'autobiographie : *Je est un autre, Moi aussi*.<sup>110</sup>

A quel genre d'écriture intime appartiennent les trois romans qui nous intéressent et tout d'abord, sont-ils des autobiographies ?

Le plus ancien genre considéré dans l'écriture intime est, sans conteste, l'autobiographie. Il nous paraît incontournable de partir des recherches de Philippe Lejeune, son plus grand théoricien à ce jour. Celui-ci commence par un rappel de « DEFINITION », « (l)égèrement modifiée », dit-il :

Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité.<sup>111</sup>

---

<sup>108</sup> Wolfgang Kayser, « Qui raconte le roman ? », dans *Poétique du récit*, ouvrage collectif avec Roland Barthes, Wayne C. Booth, Philippe Hamon, recueil réalisé sous la direction de Gérard Genette et Tzvetan Todorov, Paris, Éditions Seuil (Collection Points), 1977, p. 68.

<sup>109</sup> Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Éditions Seuil (Collection Poétique), 1975 (Nouvelle édition, « Points » : 1996).

<sup>110</sup> Philippe Lejeune, *Je est un autre, L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris, Éditions Seuil (Collection Poétique), 1980 ; *Moi aussi*, Paris, Seuil, 1986. Un site lui est même consacré : [www.autopacte.org](http://www.autopacte.org).

<sup>111</sup> Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, op. cit., p. 14.

### 1.2.1.1. Contraintes formelles de l'autobiographie

*Avenue des Diables-Bleus*, *Chemin de la Lanterne* et *Le Kiosque à musique* s'apparentent-ils à un « récit rétrospectif en prose » ? Les trois récits concernés sont, en effet, en prose et ils vont bien mettre en scène un narrateur, ancré dans le présent, qui effectue un retour en arrière et se replonge dans ses souvenirs. Nous pouvons affirmer avec certitude que le récit de Louis Nucera est un récit rétrospectif. Les analepses constituent même une grande part de l'originalité de cette œuvre littéraire.

Louis Nucera raconte, creuse, ressuscite le passé. Il se sent pleinement investi de la tâche d'évoquer des êtres qui ont disparu, comme s'il était hanté par l'idée d'un effacement irrémédiable dans l'oubli individuel et collectif.

Dans l'entretien avec Jean-Pierre Maurel, il dira :

S'il n'y a pas de littérature sans émotion, il n'y a pas, non plus, de littérature sans passé. Elle y a toutes ses racines et s'en nourrit.<sup>112</sup>

Mais ce qui se passe ici est différent du récit purement rétrospectif, plus complexe. Le récit n'est jamais rétrospectif de manière chronologique. Le récit ne va pas se faire de l'enfance à l'âge adulte, en passant par l'adolescence. De fait, un souvenir va en appeler un autre, qui en convoquera lui-même un autre, et ainsi de suite, quelle que soit la chronologie des faits évoqués.

Par exemple, dans *Chemin de la Lanterne*, l'oncle commence par évoquer l'amour pour sa mère : « *Jusqu'à maintenant elle m'a sans cesse protégé [...]* »<sup>113</sup>, puis, sans transition, il raconte la guerre : « *Une fois surtout. On venait de quitter le bois de Lombéchamp pour se rendre aux avants-postes par Montzevilles-Esnes et la cote 304. [...]* »<sup>114</sup>, pour finir par revenir à sa mère quelques années plus tard, lors de la fin des hostilités et de son retour à la maison :

Mais quand je suis définitivement retourné à Nice en septembre 19, je le lui ai montré, lui expliquant ce qu'étaient les shrapnels.<sup>115</sup>

C'est à ce moment que le narrateur intervient pour commenter ce récit et l'on sent combien son propre rapport à la mère s'exprime à travers ce commentaire :

---

<sup>112</sup> Jean-Pierre Maurel, *op. cit.*, p. 3. Voir Annexes, p. 40.

<sup>113</sup> *CL*, *op. cit.*, p. 31.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 32.

Quand mon oncle raconte sa mère, du merveilleux sort de sa bouche. Ses phrases font du chemin en moi.<sup>116</sup>

Le narrateur semble toujours nous dire que l'intérêt est ailleurs que dans sa propre existence; pourtant, il nous ramène toujours à ses propres souvenirs, comme un aimant qui l'attirerait irrémédiablement au centre, au cœur de cette vie. Tout est prétexte à revenir sur lui-même car, en définitive, que recherche l'homme qui écrit sinon l'élucidation du mystère de sa propre vie ?

Si un des invariants de l'autobiographie telle que la définit Lejeune est le récit rétrospectif, ici se déploie, nous l'avons vu, un autre rapport au temps : le récit se révèle au final labyrinthique. Les analepses se mêlent au présent du narrateur. Et les présents du narrateur ne sont souvent que prétexte à déclencher une nouvelle analepse. Même ces analepses ne correspondent pas au même temps passé : *Avenue des Diables bleus* débute en janvier 1978, mais dès les premières pages du roman, l'histoire nous transporte au début du siècle, dans les années 1910, avec la rencontre d'Anselmo et de Maria. Le lecteur est amené à faire des bonds dans l'histoire mais ces bonds ne sont ni linéaires, ni purement rétrospectifs, ni chronologiques. Aucune règle n'est respectée : c'est au bon vouloir de la mémoire qui nous fait remonter le temps comme elle le souhaite. Si Louis Nucera bouleverse ainsi les codes de l'autobiographie telle qu'on la conçoit traditionnellement, dès lors qu'il ne respecte pas les règles qui la définissent habituellement, l'intérêt pour nous sera d'envisager le « mentir-vrai » de l'œuvre, c'est-à-dire de déceler ce qui se dissimule derrière ce jeu de cache-cache avec la stricte vérité : pudeur autobiographique, non-dit lié au sentiment de culpabilité filiale, soubresaut de la mémoire ? Il nous faudra trancher.

Comme nous l'avons dit, le récit n'est jamais chronologique, mais à l'image de la mémoire, au plus près de la mémoire. En fait, raconter les autres offre surtout au narrateur la possibilité de se raconter soi-même, de se retrouver et ainsi de parvenir à mieux se comprendre. Cette mise en jeu des impressions, en spirale, reflète, en fait, la perception enfantine de l'univers et tente de faire correspondre la forme avec le fond, pour se rapprocher du mystère de l'enfance ou du moins retrouver quelque chose de son alchimie. Louis Nucera refuse l'autobiographie en tant qu'aveu ou confession. Les éléments évoqués, les périodes du passé entrent en résonance les uns

---

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 33.

avec les autres. Il faut voir dans ces différentes strates une image plus proche de la réalité, car laissant place à la fois au réel et à l'imaginaire. Il ne s'agit pas pour l'écrivain de livrer des bribes de sa vérité mais de recréer sa vérité, de la recomposer. En se créant à la fois comme narrateur et comme personnage, il peut instaurer une certaine distance et dans cette sorte de miroir, ou plutôt de mise en abyme, l'homme renaît et tente de se « rejouer », pour mieux se reconnaître, parmi ceux qu'il aimait. Dans ce « joué », il aspire à justifier son existence et celle des siens, tout en évitant de commettre les mêmes erreurs. On pourrait reprendre les propos de Jean-Paul Sartre pour qui l'écriture permet de justifier l'existence :

On *me* lit, je saute aux yeux; on *me* parle, je suis dans toutes les bouches, langue universelle et singulière; dans des millions de regards je me fais curiosité prospective; pour celui qui sait m'aimer, je suis son inquiétude la plus intime mais, s'il veut me toucher, je m'efface et disparaiss : je n'existe plus nulle part, je *suis*, enfin ! je suis partout : parasite de l'humanité, mes bienfaits la rongent et l'obligent sans cesse à ressusciter mon absence.<sup>117</sup>

C'est un peu de cette quête fondatrice dont il est question ici : recréer pour justifier le fait de continuer à vivre. La vérité sur soi n'est pas acquise mais naît de l'écriture.

### 1.2.1.2. Contraintes thématiques de l'autobiographie

[L'autobiographie est le] récit [...] qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité.<sup>118</sup>

Nous allons devoir nous arrêter plus longuement sur cette deuxième contrainte car il n'est plus aussi évident d'en conduire l'analyse dans nos œuvres. Les titres des trois romans qui nous intéressent peuvent laisser penser qu'on va réellement entrer dans la « vie individuelle » de Louis Nucera puisque pour l'un, *Avenue des Diables-Bleus*, il s'agit de la rue de son enfance, pour l'autre, *Chemin de la Lanterne*, de la rue où habitait l'oncle de Louis Nucera; quant au troisième, *Le Kiosque à musique*, il s'agit d'un lieu célèbre de Nice, situé sur la couverture du lit du Paillon, au débouché vers la mer, et qui a donné lieu à une photo bien connue des Niçois, de Louis Nucera et de

---

<sup>117</sup> Jean-Paul Sartre, *Les Mots*, op. cit., p. 159.

<sup>118</sup> Philippe Lejeune, op. cit., p. 14.



Suzanne en couple amoureux mythique. Rien, cependant, ne fait allusion, dans ces titres, à la forme autobiographique. Point de « *Confessions* », de « *Mémoires* » ou de « *Vie de...* ». Néanmoins, les trois lieux cités révèlent bel et bien un lien direct avec la biographie de l'auteur.

Qu'en est-il donc maintenant du récit de la vie individuelle de Louis Nucera dans ces trois romans ? Prenons pour cette étude le seul exemple d'*Avenue des Diables-Bleus*, pour être plus précis et pouvoir procéder à un découpage rigoureux. Si récit autobiographique il y a, il n'occupe qu'une cinquantaine de pages du roman. Voyons néanmoins si nous pouvons retrouver les topoï de l'autobiographie.

#### 1.2.1.2.1. La naissance

Nous avons bien l'évocation de la naissance du narrateur« autodiégétique » :

Je sais où je vais. [...] J'y suis né : numéro 9 de l'avenue des Diables-Bleus; né vraiment car, à la fin des années 20, il était encore de bon ton pour les futures mamans d'accoucher chez elles. Cliniques et hôpitaux n'avaient pas bonne presse. Ça faisait pauvre.<sup>119</sup>



8. Louis Nucera, devant l'immeuble du 9 avenue des Diables-bleus, désigne l'appartement de son enfance.

---

<sup>119</sup> ADB, p. 30.



Dans la même perspective, il est plusieurs fois fait mention de la maison familiale :

La maison se voyait de loin, naguère, avec ses deux bassins sur le toit.<sup>120</sup> [...] entre l'usine à gaz et le pont de chemin de fer qui va vers Monaco et jusqu'au bout de l'Europe...<sup>121</sup> [...] J'arrive au quatrième [...] Derrière cette porte, à gauche, j'ai vécu trente-six ans.<sup>122</sup>

#### 1.2.1.2.2. La ville natale

Il me fallait aussi pour satisfaire mon projet montrer la ville où je suis né et les petites gens qui la peuplent. C'était un travail de mosaïque ou de puzzle – comme on dit promenade des Anglais – qui s'offrait à moi.<sup>123</sup>

Les six romans de Louis Nucera se situent à Nice. Nous en visitons pas à pas des quartiers entiers. Rien ne nous est épargné, ni le nom des rues, ni les commerces anciens-nouveaux, ni les habitants. Nous nous éloignons parfois de Nice pour gagner les petits villages préférés de l'auteur, cet arrière-pays si riche en paysages et en témoignage de la peine et du courage des hommes. De véritables itinéraires initiatiques nous sont proposés parfois, dans cette région que Louis Nucera affectionnait tant :

Il est des lieux où les fées qui officient depuis le commencement des temps, se refusent à la retraite. Elles fabriquent du merveilleux et poussent l'ineffable jusqu'à l'archétype.<sup>124</sup>

La plupart du temps, c'est une promenade à pied à laquelle nous sommes conviés pour mieux goûter toutes les saveurs et accéder plus facilement à la remémoration du souvenir. Une odeur, un bruit, tout est prétexte au souvenir et au travail de la mémoire. Le récit est parsemé de petits détails qui font vrai, autant de détails qui semblent indispensables au narrateur pour que la magie du souvenir agisse.

Cette magie opère si bien que le lecteur « étranger » que nous sommes finit par se sentir concerné et parvient même... à se souvenir ! D'un livre à l'autre, en effet, on se prend à se souvenir, à reconnaître... Nous partageons véritablement une complicité quasi familiale avec tous ces personnages.

---

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>123</sup> Louis Nucera, « Avenue (De l') des Diables-bleus au Chemin de la Lanterne », *op. cit.*, p. 3. Voir Annexes, p. 10.

<sup>124</sup> Louis Nucera, Notes pour *ADB*, « La Côte d'azur ». Archives Suzanne Nucera. Voir Annexes, p. 263.

Il apparaîtrait même qu'il est plus important pour l'auteur de retrouver et de déguster ces bribes de souvenirs, ces petits détails, ces sensations que d'en recomposer le souvenir complet. Une multitude de petits tableaux nous est dévoilée, des courts métrages impromptus s'enchaînent qui, d'œuvre en œuvre, constitueront le grand film d'une vie et d'une ville.

La visite niçoise dans laquelle Nucera nous entraîne se décline en spirale. Nous partons du cœur, le quartier natal Saint-Roch, la maison natale même, et nous nous éloignons mais jamais trop et toujours pour y revenir. Toute nouvelle découverte comporte un lien avec le quartier natal, comme un fil d'Ariane. Mais, loin de nous l'idée de pouvoir rapprocher les écrits nuceriens sur Nice d'un guide touristique, même intimiste. L'intérêt n'est pas là, la démarche littéraire non plus.

L'important est pour Louis Nucera de redonner vie à un certain âge d'Or, « âge d'Or » parce que cette époque semblait pouvoir s'apparenter à une certaine idée du bonheur.

#### **1.2.1.2.3. Les parents**

Le narrateur va évoquer, et ce à plusieurs reprises et parfois longuement, ses parents et tout d'abord son père :

J'ai beaucoup de tendresse pour cet homme que j'ai si peu connu et dont ce que je sais de lui, à part quelques fugitives images, m'a été appris. Durant la semaine, il portait la casquette; le dimanche, il mettait un chapeau [...] son père était né à Beaulieu-sur-Mer [...] son grand-père venait de Sicile [...] côté maternel c'était à Plaisance, Piacenza, dans l'Emilie [...] son métier de plombier [...] la guerre de 14-18 lui avait suffi [...] les sports aussi retenaient son attention. Revenu tuberculeux [...]<sup>125</sup>

---

<sup>125</sup> ADB, p. 30-32.



9. Ange Nucera devant le magasin de plomberie où il travaillait

La mère est évoquée, très fréquemment, mais de façon plus fragmentée, son portrait est moins construit linéairement. Elle représente comme le refrain de l'histoire de la vie de l'écrivain, qui la nommera lui-même sa « *symphonie ininterrompue* »<sup>126</sup>. Elle occupe une place privilégiée dans l'œuvre de Louis Nucera. Il lui dédiera d'ailleurs, in fine, toute son œuvre.

Si nous devons réunir l'œuvre de Louis Nucera sous une appellation unique, nous devrions d'y inclure le mot « mère » tellement celui-ci revient en permanence, obsédant leitmotiv. Nous pouvons même observer qu'au fond, correspond une forme particulière. Très souvent le substantif « mère » est retardé dans le propos, en une

---

<sup>126</sup> ADB, p. 218.

véritable « *dislocation de la phrase par détachement* »<sup>127</sup>. Le thème principal de la phrase, ainsi retardé, introduit une pause qui crée l'attente et ainsi, une insistance : « *Elle était comme ça, ma mère, elle se bricolait des anxiétés.* »<sup>128</sup>

« *(Ma) mère* » se trouve donc à chaque fois niché, lové au cœur de la phrase comme s'il convenait de lui appliquer une protection stylistique supplémentaire.

Cette mère est un personnage, le personnage tragique par excellence dans l'œuvre. C'est une héroïne qui porte en elle tout le poids du malheur, d'une fatalité absolue :

Avec son habitude du terrible, elle vivait sous la dépendance du pire. Le malheur lui donnait de l'imagination. Toute bonne nouvelle était infraction à l'ordre des choses <sup>129</sup>

Devenue veuve avant l'heure, chargée de l'éducation d'un enfant, la mère de Louis paraît, aux yeux du lecteur, totalement idéalisée par le narrateur, ce qui n'exclut d'ailleurs pas une distance ironique douce-amère.

Là encore, il ne s'agit pas pour le narrateur de « dire simplement la vérité » autobiographique sur sa mère mais de s'élever à l'ambition littéraire d'un portrait universel de la mère, mère parfaite, mère auréolée. Même les injustices dont elle faisait preuve parfois, même sa dureté, contribuent à faire d'elle une sainte dont on tait les défauts – ou alors on les moque avec respect - et dont on occulte les erreurs. Louis Nucera n'hésite pas à transformer la vérité pour ne pas révéler certains événements. Est-ce par pudeur ? Peur de blesser quelqu'un ? Peur de se brûler les ailes ?

La mère constitue la principale quête du narrateur. Toute sa vie lui fut dédiée, consacrée et toute sa vie fut une longue plainte de culpabilité. Comment se pardonner d'avoir aimé d'autres femmes ? Comment se pardonner de ne pas l'avoir guérie ? Comment se pardonner de ne pas avoir été là au moment du grand saut ? Comment se pardonner de lui avoir menti, de l'avoir trahi ? Comment surtout se pardonner de ne pas avoir connu le succès de son vivant ?

Pourtant, la vieille femme nous semble parfois insupportable, trop dure, trop possessive, mais elle appartient à cet âge d'or qu'il faut embellir en tout point pour découvrir, re-découvrir le bonheur :

---

<sup>127</sup> Delphine Denis, Anne Sancier-Chateau, *La Grammaire du français*, 1997, Le Livre de Poche, p. 425.

<sup>128</sup> *ADB*, p. 22.

<sup>129</sup> *Ibid.*, pp. 22-23.

J'éprouvais une de ces sensations qui font les petits bonheurs de l'existence : bonheurs subtils, discrets, brefs, que l'on ne partagera pas<sup>130</sup>.

Ce qui est important, ce ne sont pas les défauts de la mère, c'est de parvenir à lui édifier un monument, le Monument aux Mères, celui d'un « type » d'humain, mère de tout humain, et qui représente une sorte de perfection aux yeux de l'écrivain, perfection faite d'obstination, d'abnégation, de modestie, de pudeur, de fierté aussi.

#### **1.2.1.2.4. La famille**

La famille proche est évoquée également : le grand-oncle de Carras<sup>131</sup>, les grands-parents maternels<sup>132</sup> :

Rue Beaumont, j'ai revu la maison où vivaient mes grands-parents maternels. A la mort de mon père, ma mère et moi nous y prenions nos repas de midi; Mon arrière-grand-mère habitait là aussi. Son nom de jeune fille était Zucca qui signifie courge en italien. Elle épousa un nommé Gobbi ce qui veut dire bossus [écrit tel quel, souligné par nous]. Elle ne s'exprimait qu'en dialecte de Piacenza où elle était née. J'avais huit ans quand elle mourut.

L'œuvre revient en fait à composer une véritable ode familiale.

#### **1.2.1.2.5. L'enfance et la jeunesse**

La période de l'enfance reste un des passages obligés de toute autobiographie. Seule cette période semble relever de la poésie et il nous faudra découvrir pourquoi :

La prédestination de l'enfant, c'est la maison où il est né; son âme se compose surtout des impressions qu'il a reçues. Le regard des yeux de notre mère est une partie de notre âme qui pénètre en nous par nos propres yeux.<sup>133</sup>

En réalité, ce que nous sommes aujourd'hui, si nous sommes quelque chose de réel, c'est la suite de ce que nous étions hier. Supprimez tout à fait ce que nous étions hier, je crois que la logique nous oblige à dire qu'aujourd'hui sera supprimé.<sup>134</sup>

---

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>131</sup> *Ibid.*, pp. 49-51, p. 79.

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 154.

<sup>133</sup> Alphonse de Lamartine, *Confidence*, I, 19-20, Paris, Éditions Perrotin, 1850.

<sup>134</sup> Pierre Janet, *L'évolution de la mémoire et de la notion du temps*, III – L'organisation du temps, XXV – Le temps créateur, compte-rendu intégral des conférences d'après les notes sténographiques faites au Collège de France en 1928, Paris, Éditions A. Chahine, 1928. Une édition numérique a été réalisée par Jean-Marie Tremblay, dans le cadre de la collection « Les Classiques des Sciences sociales », disponible sur le site : <http://bibliotheque.uqac.quebec.ca/index.html>



10. Louis, 1931

A plusieurs reprises, le narrateur évoque sa jeunesse et là encore nous pouvons retrouver des invariants autobiographiques. Nous ne les relèverons pas tous en détails mais citerons les plus évocateurs. Les récits d'enfance sont multiples, le narrateur raconte ses jeux :

C'est ma mère qui m'emmenait à ce château-paradis. Dès qu'on quittait la rue Ségurane et qu'on commençait à gravir la côte [...] je mettais à flot une des embarcations du jour : bouchon, morceau de bois époinché, bout de liège creusé et mâté. [...] Les courses pouvaient débuter.<sup>135</sup>

On jouait aussi au football. Un après-midi, où j'avais l'impression de bien me comporter à la place d'intérieur droit, le capitaine de l'équipe – son nom trotte encore dans ma tête : Vroani – exigea que je quitte le terrain.<sup>136</sup>

<sup>135</sup> ADB, pp. 71-72.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 73.

Vient ensuite le souvenir des bêtises :

Un après-midi, je poussai la méchanceté jusqu'à escalader la digue et à me rendre sur le port afin de plonger du haut des grues. L'aventure dura près d'une heure. Quand je revins sur la plage, il y avait un attroupement là où d'habitude ma mère organisait simultanément son guet et son travail. J'avoue : je n'étais pas fier.<sup>137</sup>

L'école n'est pas exempte du récit de l'enfance :

Je passe rue Thaon-de Revel. C'est là que, marmaille bruyante ou silencieuse, on attendait l'heure de la rentrée [...] les rédactions, l'histoire, les leçons de choses [...] le calcul [...] et la conduite

[...] En sortant de l'école, ma mère me faisait travailler<sup>138</sup>

Le moment tant redouté du passage du certificat d'études est longuement relaté :

A un mois du jour décisif, ma mère alla au-delà des habituelles prières à mon père qui du ciel veillait sur nous. [...] Je compris la veille de l'examen que je n'étais pas fait pour de grands desseins. Ceux-ci exigent des nerfs d'acier. Je passai ma nuit en nage.<sup>139</sup>

« Un certificat d'études vaut bien une exception » dit-elle.<sup>140</sup>

Il est également fait allusion aux filles et à la première aventure amoureuse, autre classique des jeunes années dans l'autobiographie. Enfin, le narrateur s'arrête sur le passage obligé de tout jeune homme à l'époque, le service militaire :

C'est avec l'obsession de la bonne conduite comme à l'école, et aussi avec la hantise de ne pas donner de soucis que je partis à l'armée.<sup>141</sup>

Toute autobiographie consacre une grande part au récit d'enfance. Et, en effet, les années à l'école primaire, les instituteurs, les copains d'école, les bêtises, les premières amours, l'armée..., rien ne manque dans *Avenue des Diables-Bleus*.

Mais dans l'œuvre de Louis Nucera, si tous ces incontournables sont bien présents, ils ne sont pas traités dans un souci purement narratif et mémoriel. Ce qui compte, c'est davantage la mécanique jubilatoire du souvenir que la remémoration du souvenir lui-même. Des éléments se font écho, reviennent inlassablement, sans même

---

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>141</sup> *Ibid.*, p. 125.

parler de la mère à laquelle nous consacrerons une partie à part entière. La narration n'est pas linéaire, le lecteur a l'impression de pénétrer l'intimité de la mémoire. Ce sont des bribes de souvenirs, jamais chronologiques, jamais linéaires, mais dévoilées comme elles se présentent. Une odeur, un bruit, une devanture, et la remémoration se met en marche. D'un roman à l'autre, le lecteur recompose ce passé, il en retrouve des éléments, des anecdotes et il tente de reconstruire le schéma du temps.

#### **1.2.1.2.6. La recherche d'un bonheur perdu**

Louis Nucera n'a jamais cessé dans son œuvre d'appréhender le présent en le rattachant au passé et en particulier aux souvenirs d'enfance. Cet âge semble représenter pour lui un privilège, une magie que rien à l'âge adulte n'arrive à égaler. Ce qui est paradoxal, c'est que notre auteur n'a pas connu ce que nous pourrions appeler une « enfance dorée »; au contraire, celle-ci fut d'abord constituée de deuils et de privations. Pour autant, il serait faux de dire que s'accomplit ici un travail d'embellissement, de « cristallisation » du souvenir. Ce passé tant loué n'est pas magnifié, mais l'émotion qui le dit est idéalisée.

Ce n'est pas tant, en fait, les lieux et les événements en eux-mêmes qui sont les prétextes à la nostalgie mais la qualité des sentiments, la qualité des émotions. Nous avons l'impression que c'est cette couleur des sentiments que cherche à retrouver l'écrivain : la qualité d'une émotion par la remémoration, par l'écriture du souvenir, ce qui est présent dans le cœur par le souvenir.

Finalement, l'ensemble de l'œuvre nous paraît assez éloigné de la démarche autobiographique puisque le but inhérent au livre n'est pas de retrouver son enfance par la voie de l'écriture mais plutôt de recréer un bonheur immédiat. L'enjeu est donc plus important qu'il n'y paraît. Loin d'y voir seulement la pseudo autobiographie d'un écrivain régionaliste, nous découvrons une sorte de mise en abyme, une écriture sinusoïdale qui livre une stratégie de lecture à étendre à l'ensemble de l'œuvre, qui alors seulement en livrerait le sens profond. Il apparaît donc bien périlleux de cantonner les ouvrages de Louis Nucera à de simples autobiographies qui se « contenteraient » de reproduire des faits strictement issus de la seule réalité. Gérard Genette affirme une préférence pour le terme « autofiction » au détriment de celui d'« autobiographie », nous y reviendrons. Dans un tableau du même type que celui



utilisé par Philippe Lejeune dans *Le Pacte autobiographique*<sup>142</sup>, il fait rentrer subrepticement l'autofiction dans le champ de la littérature non par le critère thématique (la fiction des faits) mais par la « diction » (la mise en mots). Peu importe que les faits racontés se soient déroulés de cette façon, l'intérêt réside davantage dans la construction; l'effet de réel est bien plus intéressant que le réel lui-même.

### 1.2.1.3. La contrainte énonciative

Qu'en est-il maintenant de la contrainte énonciative évoquée par Philippe Lejeune ? Nous aurions pu commencer par cette étude mais vu sa complexité, il paraît plus pertinent de l'envisager une fois les évidences écartées. Y-a-t-il identité entre l'auteur, Louis Nucera, le narrateur et le personnage principal ? Autrement dit pour paraphraser les propos de Montaigne, Louis Nucera est-il lui-« *même la matière de [s]on livre* »<sup>143</sup> ? Et " *Qui est « je » ? (c'est-à-dire : qui est-ce qui dit « Qui suis-je ? ».)* " <sup>144</sup>, comme s'interroge Philippe Lejeune. Il est pourtant bien difficile de relever chez Louis Nucera le fameux « pacte autobiographique » dont Lejeune nous livre la définition :

[...] on dispose d'un critère textuel général, l'identité du *nom* (auteur-narrateur-personnage). Le pacte autobiographique, c'est l'affirmation dans le texte de cette identité, renvoyant en dernier ressort au *nom* de l'auteur sur la couverture.

Les formes du pacte autobiographique sont très diverses : mais, toutes, elles manifestent l'intention d'honorer sa signature.<sup>145</sup>

Ce nom est honoré de façon originale dans les trois ouvrages qui nous intéressent. Si le premier explique, au sujet du père du narrateur, que : « *Nucera signifiait « Non c'era » en italien, ce qui se traduisait par : il n'était pas là.* »<sup>146</sup>, dans *Chemin de la Lanterne*, le narrateur n'a plus ni nom, ni prénom et dans *Le Kiosque à musique*, le narrateur se prénomme Jean et non pas Louis ! On constate une « perte » d'identité dans l'évolution de ces trois romans, allant du nom revendiqué, « Nucera », à la dilution progressive de celui-ci, jusqu'à devenir autre.

---

<sup>142</sup> Philippe Lejeune, *op. cit.*

<sup>143</sup> Michel de Montaigne, *Les Essais*, Livre I, Paris, Éditions Firmin-Didot Frères, 1854, p. 1.

<sup>144</sup> Philippe Lejeune, *op. cit.*, p. 19.

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>146</sup> *ADB*, *op. cit.*, p. 32.

#### 1.2.1.4 Le pacte autobiographique

Nous voilà enfin au cœur du problème : la Trilogie qui fait l'objet de cette étude est-elle autobiographique ? Nous l'avons déjà souligné : comment évoquer l'autobiographie sans se référer aux travaux de Philippe Lejeune et à son *Pacte autobiographique*<sup>147</sup> ? Commençons donc par définir la notion que recouvre ce titre, qui, à l'époque, a pu paraître énigmatique, mais qui aujourd'hui est entré dans les expressions littéraires courantes : le fameux « pacte ». Entendons par-là que cet outil ne rattache pas forcément le récit à une vérité référentielle, mais qu'il met en avant l'engagement de sincérité de l'autobiographe, qui promet de s'efforcer de dire la vérité, ce pacte étant pour le lecteur la promesse solennelle faite par l'écrivain de dérouler devant lui la réalité de sa vie, qui va lui permettre d'entrer dans la lecture avec confiance, sans crainte d'être trompé. Est-ce ce pacte sous-jacent que refusait Louis Nucera ? Est-ce la raison pour laquelle il a refusé d'inscrire ses œuvres sous l'appellation d'« autobiographie », préférant les nommer « romans » ? Peut-être jugeait-il justement impossible de dire la vérité et ne souhaitait-il pas s'engager dans une entreprise qu'il n'aurait pas honorée ? Toujours est-il que par pudeur ou par prudence, l'écrivain n'a jamais conclu de « pacte » explicite dans ses œuvres.

Pour nous en assurer, nous devons cependant procéder à un examen attentif du paratexte et du métatexte aux fins d'identifier le type de pacte éventuellement contracté par l'auteur. Le paratexte est constitué, selon la terminologie qu'en donne Gérard Genette, *du périphrase et de l'épiphase, le périphrase désignant selon lui « tout ce qui se trouve autour du texte, dans l'espace même du volume, comme les titres de chapitres ou certaines notes. »*<sup>148</sup>

On peut donc compter parmi les éléments périphériques, dans une liste non exhaustive la présentation éditoriale, le nom d'auteur, le titre, les intertitres, la dédicace, l'épigraphe, la préface, les notes... L'épiphase se situerait encore autour du texte mais à une distance plus respectueuse, généralement sur un support médiatique (interview, entretien) ou sous le couvert d'une communication privée (correspondances, journaux intimes et autres). Mais là encore, la situation n'est pas simple puisque nous pouvons constater que le pacte comporte de nombreuses

---

<sup>147</sup> Philippe Lejeune, *op. cit.*

<sup>148</sup> Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Éditions Seuil (Collection Poétique), 1987 (réédition : 2002), p. 10.

contradictions et qu'au sein même du paratexte, péritexte et épitexte se contredisent...

A plusieurs reprises, nous pouvons lire cette impossibilité de « dire la vérité » qui est liée à plusieurs paramètres :

Tout ce qui était loin dans le temps leur paraissait beau. Les souvenirs les possédaient; avec leur profusion de mensonges.<sup>149</sup>

Est-ce ce passé-là que j'ai vécu ? Quelle part de bluff et de malentendu y a ajoutée l'oubli ?<sup>150</sup>

Comment connaître la vérité ?<sup>151</sup>

Louis Nucera a magnifiquement formulé ce problème lié à l'oubli, au défaut de mémoire lorsqu'on veut raconter le passé, dans cette sentence oxymorique : « *On donne de la mémoire à l'oubli.* »<sup>152</sup>

Chez cet écrivain qui, sous la plume de ses amis, est décrit comme la fidélité par excellence dans ses rapports humains, amoureux ou amicaux, s'est forcément posé le problème du respect des gens dont on parle. Et, tout d'abord, comment choisit-on les gens dont on va parler : « *Et le vitrier... Et l'infidèle ? Et Nasone... Et le maçon...* »<sup>153</sup>

Comme s'il s'agissait vraiment de tout collectionner pour que rien ne meure. Mais, également, à la question « de qui doit-on parler ? », s'ajoute la question du « comment doit-on parler des autres pour les respecter » ?

A la réflexion, j'aurais pu en dire davantage sur chacun d'eux. Des détails me reviennent, des précisions.<sup>154</sup> Je m'aperçois que je n'ai pas dit son prénom.<sup>155</sup>

On peut lire dans ces scrupules, ces regrets, comme une obsession de « tout dire », au risque de « ne pas dire vrai », qui se transformera au final en « dire précisément ». C'est davantage la nécessité de respecter ce qu'on raconte d'eux, sur eux, qui équivaut pour l'auteur à une sorte de pacte de fidélité : « *Que dirait ma mère si elle lisait ces pages ? [...] J'espère ne pas trop avoir trahi la grand-mère.* »<sup>156</sup>, de même que la peur de n'avoir pas bien dit, de n'avoir pas tout dit :

---

<sup>149</sup> ADB, op. cit. p. 166.

<sup>150</sup> Ibid., p. 212.

<sup>151</sup> Ibid., p. 30.

<sup>152</sup> Ibid., p. 30.

<sup>153</sup> Ibid., p. 211.

<sup>154</sup> Ibid., p. 214.

<sup>155</sup> Ibid., p. 217.

<sup>156</sup> Ibid., p. 212.

Ai-je démerité en racontant la décrépitude de celui qu'elle aime ? La tragédie d'une de ses filles : aurais-je dû la cacher ? Lui lira-t-on les passages du livre que je lui ai lus ? Me blâmera-t-elle d'avoir évoqué de vieilles tortures ? Pire : sera-t-elle triste par ma faute ? Je suis en opposition avec moi-même.<sup>157</sup>

A la réflexion, j'aurais pu en dire davantage sur chacun d'eux. Des détails me reviennent, des précisions. [...] J'ai l'impression de n'avoir pas regardé plus loin que le bout de mon nez [...] Ai-je assez raconté ses colères ? Ai-je montré que ce tyran domestique se punissait quand il vitupérait à tort et à travers<sup>158</sup>

Entre le trop dit et le pas assez dit, le narrateur a du mal à trouver un équilibre qui le satisfasse pleinement. En fait, dans toute entreprise littéraire, l'écrivain doit se fixer des exigences, ou un degré d'exigence. Veut-il raconter pour distraire ? Veut-il raconter pour se confesser ? Veut-il raconter pour créer ? Pour recréer ? Louis Nucera utilise de fortes expressions, le « *cœur de ce qu'il faut dire* » et « *l'essence des choses* », quand il veut justement expliquer la difficulté à remplir son contrat :

On ne parvient pas au cœur de ce qu'il faut dire : l'essence des choses se calfeutre. Si on la découvrait, on ne pourrait la saisir : elle s'évaporerait. On doit se contenter de peu.<sup>159</sup>

Mais alors, au moment de conclure cette analyse de la question de l'autobiographie chez Louis Nucera, il convient de déterminer s'il a souhaité un tant soit peu conclure ce pacte, « *contrat passé entre l'auteur et le lecteur* »<sup>160</sup> ?

A cette question, la réponse est au premier abord très simple : non, il n'a pas établi de pacte autobiographie; mais alors, que faire de tous les faits biographiques exacts relevés plus haut et que faire de l'affirmation, située quasiment à la fin du roman, que nous avons déjà citée ?

Est-ce ce passé-là que j'ai vécu ? Quelle part de bluff et de malentendu y a ajoutée l'oubli ? [...] On ne parvient pas au cœur de ce qu'il faut dire : l'essence des choses se calfeutre. Si on la découvrait, on ne pourrait la saisir : elle s'évaporerait. On doit se contenter de peu.<sup>161</sup>

Ces phrases semblent pourtant s'apparenter à une de ces interrogations que peut exprimer l'écrivain désireux de passer avec son lecteur le pacte de vérité le plus honnête possible.

---

<sup>157</sup> *Ibid.*, p. 213.

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 214.

<sup>159</sup> *Ibid.*, p. 212.

<sup>160</sup> Philippe Lejeune, *op. cit.*, p. 26.

<sup>161</sup> *ADB*, *op. cit.*, p. 212.

Si Louis Nucera n'a jamais contracté explicitement de pacte autobiographique, on peut pourtant se demander s'il ne l'a pas passé avec son lecteur par d'autres moyens. En effet, Philippe Lejeune, dans *L'Autobiographie en France*,<sup>162</sup> se propose de nommer « autobiographies » les seuls textes clairement revendiqués comme tels par leur auteur; mais il révisera son jugement quatre ans plus tard en soulignant :

Les formes du pacte autobiographique sont très diverses : mais, toutes, elles manifestent l'intention d'honorer sa signature. Le lecteur pourra chicaner sur la ressemblance, mais jamais sur l'identité. On sait trop combien chacun tient à son nom.<sup>163</sup>

Le roman aura donc été pour Nucera l'occasion de se dire, de se raconter mais sans être obligé de conclure « le pacte » stricto sensu, et donc de le respecter : libre à lui, nous le verrons plus tard, d'effectuer un va-et-vient permanent entre réalité et fiction. Ce texte, qui ne revendiquerait aucune appartenance générique précise, s'épanouit donc en totale liberté. Aucune préface ne précède l'œuvre, aucun code de lecture n'est livré : c'est au lecteur de définir l'appartenance générique de ce qu'il lit. Ce qui est certain, c'est que l'écrivain a beaucoup « dit » s'il n'a pas écrit. Lors de conférences, d'interviews, il n'a pas caché le lien autobiographique très fort qui le liait à son œuvre. Gérard Genette emploie l'expression de « tourniquet »<sup>164</sup> pour qualifier l'hésitation observée chez Proust dans *A la Recherche du temps perdu*, entre « fiction » et « autobiographie ».

Serge Doubrovsky emploiera la même image de « tourniquet » pour définir la notion d'autofiction : « *Fausse fiction, qui est histoire d'une vraie vie [...]. Ni autobiographie ni roman [...] fonctionne dans l'entre-deux.* »<sup>165</sup>

Et nous allons à notre tour utiliser cette expression de « tourniquet » pour qualifier la démarche complexe de notre écrivain dans les trois romans qui nous intéressent.

De même, il nous faut signaler un autre aspect contradictoire avec l'hypothèse émise de la tentation de l'autobiographie chez Louis Nucera : tout texte autobiographique exige la détermination d'un lectorat, d'un destinataire. Or jamais,

---

<sup>162</sup> Philippe Lejeune, *L'Autobiographie en France*, Paris, Éditions Armand Colin (Collection Cursus), 1971, (2<sup>ème</sup> édition, 1998).

<sup>163</sup> Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, op. cit., p. 26.

<sup>164</sup> Gérard Genette, *Figures III*, Éditions Seuil (Collection Points), 1972, p. 50.

<sup>165</sup> Serge Doubrovsky, *Autobiographiques, De Corneille à Sartre*, Paris, Éditions Presses Universitaires de France (Collection Perspectives critiques), 1988, pp. 69-70.

dans aucun roman de Louis Nucera, nous ne pouvons trouver un public désigné. Alors qu'en déduire ? Que signifie ce silence ? Est-ce un désir de brouiller les pistes ? A qui s'adresse réellement Louis Nucera dans ses nombreux romans à l'orée de plusieurs genres ? Ecrit-il pour lui ? Pour ses proches ? Pour un lectorat plus large ? Peut-être faut-il chercher la réponse dans les déclarations de l'écrivain qui, lors de l'entretien avec Gérard Camy qui lui demande : « *Pour vous l'image des futurs lecteurs a-t-elle une importance dans la conception et la réalisation du roman ?* », répond :

Jamais, on ne peut pas y penser, on ne peut pas penser aux gens qui vous regardent d'autant plus que je raconte des histoires personnelles, que je mets mes tripes sur la table. Alors si je pensais un tant soit peu au lecteur, je serais paralysé. Ce n'est pas un numéro de saltimbanque. Je vais au plus nocturne de l'être.<sup>166</sup>

Cette absence de destinataire désigné est donc plutôt à expliquer par le doute, l'appréhension, la peur tout simplement d'être lu et jugé.

Alors, *Avenue des Diables-Bleus*, *Chemin de la Lanterne* et *Le Kiosque à musique* : romans autobiographiques ou non ?

Il est impossible d'affirmer que Louis Nucera avait décidé de se ranger résolument du côté de la fiction, mais il nous est autant impossible d'affirmer que nos textes sont des autobiographies. Il les a appelés « romans » également parce que c'était son rêve absolu : « écrire des romans », entrer chez Gallimard ! Alors, lisons-nous un roman qui imite l'autobiographie ou une autobiographie qui imite le roman ? Peut-être est-ce le moment justement d'envisager un autre genre de l'écriture intime et d'émettre une autre hypothèse ?

Car, il est indéniable que Louis Nucera a mis une part de lui-même dans ses romans; alors pourquoi cette pudeur ? Lors de la lecture d'*Avenue des Diables-Bleus*, comment ne pas croire au séjour du narrateur chez Maria ? Lecteur, on se surprend presque à ne pas faire de bruit, en tournant les pages du livre, de peur de réveiller la grand-mère qui se repose dans la chambre d'à côté et pourtant ... Création, pure création ! Louis Nucera est à Paris lorsqu'il écrit ces pages mémorables. Dans la Trilogie niçoise, n'apparaît pas le besoin de raconter sa vie ou même la vie des autres, mais plutôt l'urgence de construire, de bâtir, de composer une fresque, comme en un

---

<sup>166</sup> Gérard Camy, *op. cit.*, pp. 38-39. Voir Annexes, p. 157.

devoir vital. Louis Nucera parlera de « *puzzle* » pour rendre compte de cette quête littéraire :

Si tout est vrai, tout est aussi recomposé, à la manière d'un puzzle. Lorsque j'invente, il ne me semble pas que je trahisse la psychologie, la personnalité des hommes ou des femmes dont je parle, les petites gens dont je suis issu. Cela devient vrai sur le théâtre de papier.<sup>167</sup>

La question qui se pose est de savoir ce qui importe : le récit de la stricte vérité ou le fait que le lecteur adhère parfaitement à ce qui lui est raconté ?

## 1.2.2. Vers le contournement de l'autobiographie

### 1.2.2.1. Récit de vie

Nous venons de le voir : il est bien question et ce, sans aucun doute, de la vie personnelle de Louis Nucera dans les passages que nous venons de regrouper. Il ira même jusqu'à parler d'un « *autoportrait* »<sup>168</sup> courant de sa naissance en 1928 jusqu'à 1964, moment où il quitta Nice pour la capitale parisienne. Pourtant, ce récit recomposé de la vie individuelle de Louis Nucera occupe à peine plus de cinquante pages sur les deux cent vingt-trois que compte au total le roman... Que se passe-t-il donc dans les cent soixante-dix pages restantes ? Tout d'abord, Louis Nucera va parler des autres, en l'occurrence de Maria dans *Avenue des Diables-Bleus*. Il est une question qui a du mal à trouver une réponse dans l'œuvre de Louis Nucera : pourquoi ce besoin de parler des autres pour parler de lui ? Avait-il l'intention d'écrire un jour son « autobiographie » ? Il ne semble pas. En tout cas, il n'en a jamais fait état devant ses proches, même s'il a, à plusieurs moments de sa vie, commencé un journal.<sup>169</sup> Les trois romans qui nous préoccupent peuvent parfois donner l'impression, à la lecture, d'avoir été pris en notes au cours d'entretiens. *Avenue des Diables-Bleus* fait à plusieurs reprises allusion à des discussions qui semblent être restituées telles

---

<sup>167</sup> Jean-Pierre Maurel, *op. cit.*, p. 1. Voir Annexes, p. 39.

<sup>168</sup> Louis Nucera, « Avenue (De l') des Diables-Bleus au chemin de la Lanterne », *op. cit.*, p. 4. Voir Annexes, p. 10.

<sup>169</sup> Louis Nucera, *Journal*, manuscrit sous forme de trois « Cahiers ». Voir Annexes, pp. 69, 85 et 109. En l'état actuel de l'inventaire de ses manuscrits, on ignore si Louis Nucera a, en trois périodes distinctes, commencé puis interrompu son journal ou si d'autres cahiers restent à découvrir. Le Cahier 1 couvre la période du 17 mars au 1<sup>er</sup> avril 1969, le Cahier 2 celle du 20 août au 17 septembre 1977, le Cahier 3 - qui comporte peu de dates et est plus décousu - celle du 23 avril au 19 octobre 1994.

quelles. *Chemin de la Lanterne*, de même, cite des conversations entières entre un narrateur qui dit « je » et l'oncle Antoine, rappelant même parfois de véritables récits de vie.

Aussi, toujours pour poursuivre notre analyse, prenons le cas précis d'*Avenue des Diables-Bleus*. Le récit de la vie de Maria, la grand-mère de la femme de Louis Nucera, occupe également une cinquantaine de pages, soit autant que le récit de sa propre vie. Même si Louis Nucera parle beaucoup de lui-même et de ses proches dans ce livre, il se livre également au récit de la vie de la grand-mère de sa femme... Et le début de la rédaction ne correspond à aucun moment déclencheur notoire, comme c'est souvent le cas dans les récits de vie. Il n'y pas de madeleine de Proust dans l'œuvre de Louis Nucera. Mais, autre contradiction, pourquoi ne pas avoir choisi d'écrire le récit de vie de sa mère alors que celle-ci occupe chacune des pages de chacun des trois romans qui nous intéressent ? Ceci restera un mystère à propos duquel nous ne pourrons émettre que des hypothèses. En effet, de nombreuses autobiographies prennent la forme de véritables récits-cultes à un parent disparu. Même si, très souvent, nous avons l'impression de retrouver ces hommages vibrants, jamais notre auteur n'aura affiché sa volonté comme telle, bien qu'il reconnût lui-même volontiers que l'auteur de ses jours occupait en fait tout son espace littéraire : « *Ma mère est le moteur de tous les livres que j'ai écrits.* »<sup>170</sup>

Alors comment expliquer qu'il n'ait pas souhaité écrire sa véritable autobiographie. Pourquoi ne pas avoir décidé d'écrire sa propre vie, pourquoi ce détour par la vie des autres ?

Louis Nucera s'est souvent exprimé à ce sujet, notant cette adéquation permanente, dans son œuvre littéraire, entre l'écriture de soi et l'écriture des autres :

Parler de soi implique que l'on prenne davantage encore de temps et de gants. Peut-être me serait-il plus difficile de m'y résoudre n'était que dans mes livres, si le « je » est presque toujours présent, il s'éclipse, au vrai, devant les morts et les vivants qui les peuplent : l'illustration du « je est un autre », en quelque sorte; et ce sont les autres auxquels je m'attache, dont je tente de saisir les habitudes, les poses, les mots, les féeries, les plaintes, les silences plus denses que l'afflux de paroles, les emballements, les scepticismes, les infirmités morales, les veuleries. D'aucuns peuvent croire qu'ils sont sans histoire, comme on dit. Mais habitants de Saint-Roch ou de Riquier, de Carras ou du port, de Garibaldi ou de la place du Pin, du vieux Nice ou de Saint

---

<sup>170</sup> Gérard Camy, *op. cit.*, p. 39. Voir Annexes, p. 158.



Maurice, bref de tous les coins de Nice et du Comté, ils demeurent les héros de mon existence alors que je n'en suis que le greffier. »<sup>171</sup>

Le pronom « je » serait en fait le pronom de l'incomplétude, de l'irréel. Ecrire sur le « je » est inconcevable pour l'écrivain sans le détour par l'écriture des autres; « je » n'étant en fait que la somme du « il », « elle » et « eux ». « Je » ne peut se dire qu'en disant les autres, il ne prend sens qu'avec le détour par l'altérité.

Le texte littéraire qui nous intéresse se définirait donc dans une sorte d'intertextualité, comme le définit Marie-Madeleine Million-Lajoinie :

On écrit sa vie en empruntant inévitablement à la vie des autres puisque la vie de tout un chacun est imprégnée de l'environnement social et culturel dans lequel elle baigne.<sup>172</sup>

Ou, comme le fait également Julia Kristeva en définissant l'intertextualité, comme ce qui permet de considérer :

Les différentes séquences (ou codes) d'une structure textuelle précise comme autant de *transforms* de séquences (codes) prises à d'autres textes.<sup>173</sup>

Voyons maintenant plus en détails la vie de cette grand-mère. Peu de périodes de la vie de cette femme restent dans l'ombre, mais il s'agit en fait d'un véritable « *puzzle* », comme Nucera le revendiquait dans de nombreuses communications concernant ses romans. Aucun véritable ordre chronologique n'est respecté. La lecture ne débute pas par l'évocation de la vieillesse pour remonter aux origines, elle ne commence pas non plus par restituer l'enfance pour arriver à l'âge adulte. Pourtant, tous les éléments essentiels d'une vie y sont : l'enfance, les parents, le pays natal, le mariage, les enfants, le travail, les malheurs aussi. Mais ces différentes périodes nous sont restituées sans aucun ordre apparent. Au contraire, nous partons de ce que nous pouvons appeler le milieu de vie, la vie de femme mariée encore jeune,

---

<sup>171</sup> Louis Nucera, « Influence (L') d'une ville sur celui qui écrit », tapuscrit de 29 feuillets, avec des modifications manuscrites de la main de l'auteur. Sans titre. Titre donné par nous à partir du thème de la conférence évoqué dans le texte. Conférence donnée au Centre Universitaire Méditerranéen de Nice – la précision est de Suzanne Nucera dans la marge, sous réserve puisqu'elle se termine par un point d'interrogation -, printemps 1989 – précisé par l'auteur dans le texte -, pp. 20-21. Archives Suzanne Nucera. Voir Annexes, pp. 58-59.

<sup>172</sup> Marie-Madeleine Million-Lajoinie, *Reconstruire son identité par le récit de vie*, Paris, Éditions L'Harmattan (Collection Logiques sociales), 1999, p. 89.

<sup>173</sup> Julia Kristeva, *Théorie d'ensemble*, analyse du *Jehan de Saintré*, ou *Sémiotikè, recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions Seuil, 1969, p. 443.

avec l'évocation de son mari, puis nous remontons aux temps de guerre, avec l'occupation mussolinienne de Nice commencée le 11 novembre 1942 :

Mais quand les troupes italiennes occupèrent Nice et que les mêmes excités en chemise noire crurent leur zèle à jamais impuni, l'obstination dans le refus fut plus courageuse.<sup>174</sup>

Puis, nous voici en 1944 : « *Et ce fut la libération.* »<sup>175</sup> Nous allons ensuite revenir en arrière, pour la description et l'histoire de la constitution du trousseau de la future jeune mariée :

De l'armoire elle a sorti douze draps et autant de taies d'oreiller, de serviettes de toilettes blanches et des torchons. « Je les ai filés à San Pietro a Monte il y a longtemps... C'était mon trousseau », m'expliqua-t-elle.<sup>176</sup>

Quelques pages plus loin, nous allons accomplir un nouveau saut en arrière pour découvrir l'enfance de la grand-mère : « *Elle me parlait de son enfance à Piacenza [...].* »<sup>177</sup>

La suite de cette enfance et son adolescence ne nous seront livrées que vingt-cinq pages plus loin : « *Elle n'oublie pas les vaches qu'il fallait garder, rentrer et traire [...].* »<sup>178</sup>

Nous apprenons au détour d'une phrase le nom de famille de la grand-mère : « *les Montosanti* »<sup>179</sup>, puis nous nous trouvons transportés bien des années plus tard, à Nice, avec, pour transition, « *les lessives* » :

Elle me parle des lessives de San Pietro à Monte : « Nous étions dix-huit à la maison !... alors vous pensez !... »

Et aussi celles de Nice.<sup>180</sup>

Nous prenons également connaissance du métier de la grand-mère dans sa ville d'adoption : « [...] *elle commençait sa journée dans une fabrique de bière.* »<sup>181</sup>

De nouveau, nous allons refaire un bond en arrière et découvrir encore un pan de la jeunesse de Maria : « *1908. Le 15 août. Elle était encore une enfant.* »<sup>182</sup>

---

<sup>174</sup> ADB, *op. cit.*, p. 63.

<sup>175</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>176</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>177</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>178</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>179</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>180</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>181</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>182</sup> *Ibid.*, p. 132.

A la page suivante, nous nous retrouvons vingt-deux ans plus tard : « 1930. Maria étend du linge au septième étage d'un immeuble de l'avenue du Maréchal-Joffre. »<sup>183</sup>

Est-il besoin de poursuivre dans le détail cette analyse de la restitution de la vie de la grand-mère pour démontrer que si l'on souhaite parvenir à une biographie chronologique de sa vie, il faut mener un véritable travail d'archéologue et reconstituer, ranger, ordonner.

Ensuite, nous seront présentés les patrons de la grand-mère, sa fille et le malheur qui lui arriva, nous reviendrons à Anselmo et à sa maladie, nous retournerons accomplir un lointain détour par l'Italie, du côté de ses grands-parents, et nous finirons par évoquer le présent de Maria, à la fin du roman, avec la fête donnée en son honneur. Combien d'années aurons-nous parcourues ? Dans quel ordre ? En fait, le récit fait mine de suivre l'ordre de la pensée lorsqu'il s'agit de la vie du narrateur et de suivre la logique des conversations ordinaires lorsqu'il s'agit de Maria.

Pouvons-nous, sans risque de nous égarer, affirmer que Louis Nucera a fait dans *Avenue des Diables-Bleus* le récit de vie de Maria ? Non, pas plus qu'il n'a écrit sa propre autobiographie. Il s'agit là-encore d'un autre type de littérature, qui n'a à ce jour aucun classement générique, nous y reviendrons.

### 1.2.2.2. Autofiction

La problématique de l'écriture intime ne s'arrête pas à l'autobiographie. Si nous devons « simplement » nous intéresser à l'autobiographie, à l'état de la recherche et aux ressemblances/différences de nos œuvres avec celle-ci, la synthèse en serait « presque » aisée. Mais en 1977, le critique littéraire et romancier Serge Doubrovsky complique relativement les données en inventant le néologisme d'« autofiction » pour désigner son roman *Fils*<sup>184</sup>. Il en donne une définition en 4<sup>ème</sup> de couverture :

Autobiographie ? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction d'événements et de faits strictement réels; si l'on veut, **autofiction**, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage en liberté, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. Rencontres, fils des mots, allitérations, assonances, dissonances, écriture d'avant ou après la littérature, concrète, comme on dit musique. Ou encore, autofriction, patiemment onaniste, qui espère maintenant partager son plaisir. [Nous soulignons.]

---

<sup>183</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>184</sup> Serge Doubrovsky, *Fils*, Paris, Éditions Galilée, 1977.

Sur ces bases, en 1989, Vincent Colonna rédige une thèse, sous la direction de Gérard Genette, qui devient, sous une forme revue et corrigée, l'ouvrage *Autofictions et autres mythomanies littéraires*. Il s'y propose de corriger la première définition de l'autofiction donnée par Doubrovsky :

A l'opposé, [de l'autobiographie, ajouté par nous] la fictionnalisation de soi consiste à s'inventer des aventures que l'on s'attribuera, à donner son nom d'écrivain à un personnage introduit dans des situations imaginaires. En outre, pour que cette fictionnalisation de soi soit totale, il faut que l'écrivain ne donne pas à cette invention une valeur figurale ou métaphorique, qu'il n'encourage pas une lecture référentielle qui déchiffrerait dans le texte des confidences indirectes. [...] la fiction serait moyen et but, [...].<sup>185</sup>

De fait, pour Vincent Colonna, il existe deux sortes d'autofiction : l'« autofiction biographique », qu'il rapproche du roman autobiographique, et l'« autofiction fantastique », dans laquelle l'« *écrivain est au centre du texte comme dans une autobiographie (c'est le héros) mais il transfigure son existence et son identité, dans une histoire irréaliste, indifférente à la vraisemblance.* »<sup>186</sup>

Un peu plus loin, il avance alors cette définition de l'autofiction :

Ce sont un terminus technicus et une première définition : une autofiction est une œuvre littéraire par laquelle un écrivain s'invente une personnalité et une existence, tout en conservant son identité réelle (son véritable nom).<sup>187</sup>

Les récits relevant de l'autofiction seraient donc, selon Colonna, de nature totalement imaginaire et non vécus par l'écrivain.

Cette définition est pour le moins discutable, et relève davantage de ce que le critique a lui-même, par la suite, nommé « *l'autofabulation* ». En ce qui concerne l'« autofiction » proprement dite, pour nous, il ne saurait y avoir d'invraisemblable, d'irréel ou de totalement imaginaire. A la suite de Marie Darrieussecq, dans son article, « L'autofiction, un genre pas sérieux »<sup>188</sup>, paru dans la revue *Poétique*, au Seuil, en septembre 1996, il nous semble qu'il est plus pertinent de classer l'autofiction juste après l'autobiographie dans la chaîne de la vraisemblance, soit juste avant le roman autobiographique et enfin le roman, et ce, à l'inverse de Vincent Colonna qui

---

<sup>185</sup> Vincent Colonna, *Autofictions et autres mythomanies littéraires*, Toulouse, Éditions Tristram, 2004, pp. 9-10.

<sup>186</sup> *Ibid.*, pp. 74-75.

<sup>187</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>188</sup> Marie Darrieussecq, « L'autofiction, un genre pas sérieux », revue *Poétique*, Éditions Seuil, septembre 1996.

placerait l'autofiction entre le roman et le roman autobiographique. Il n'existe rien d'imaginaire ou de « fantastique » dans les romans de Louis Nucera, il s'est longuement exprimé sur le sujet : c'est uniquement dans l'élaboration, construction, façonnement de son « récit » qu'il se « range » dans la catégorie roman. L'importance du style et du « comment dire » est telle qu'il ne peut s'agir d'un récit de vie à l'état brut. C'est parce qu'il s'agissait réellement pour Nucera de se préserver contre de telles dérives qu'il s'est refusé à nommer sa Trilogie « autobiographie ». Nous sommes en présence de personnes réelles, de faits réels mais la préoccupation de l'auteur était de reconstituer ces « lambeaux » de vie, ces « fragments » d'universel pour en donner une vision littéraire et poétique.

La vie que nous décrit Louis Nucera dans sa Trilogie n'est pas imaginaire, seule la charpente l'est. Ce ne sont pas les faits racontés qui relèvent de la fiction mais le ciment qui permet à l'œuvre de s'édifier. Le narrateur est-il venu passer une semaine chez Maria ? Peu importe. L'intérêt réside dans la « fiction » ou plutôt dans la mise en forme fictionnelle. Il lui fallait trouver une trame qui permette de mettre en scène le « je » et les êtres qu'il voulait évoquer. Ce canevas prend alors la forme d'une promenade-errance au cours de laquelle le narrateur va multiplier les rencontres, rencontres de femmes et d'hommes mais aussi rencontres « extra-humaines », de lieux historiques, bâtiments, commerces, et même de la luminosité, des odeurs, des sons...

En revanche, le récit de la vie de ces gens, de l'histoire du quartier, de la ville n'est en aucun cas le récit d'une histoire imaginaire. Il s'agit bien de l'histoire du narrateur qu'il « recompose », « fabrique » en fonction de l'état de sa mémoire et de ses souvenirs.

Il nous faut surtout nous arrêter à la manière originale qu'emploie le narrateur pour évoquer ses souvenirs, à la fois intimes et collectifs, à la fois historiettes et mémoires, à la fois écrits et oraux ! S'il nous fallait, à notre tour, avancer un terme générique qui rende compte de ce genre littéraire hybride auquel a donné vie Louis Nucera, il y a fort à craindre qu'il nous faudrait utiliser un terme à tiroirs tant nous devrions intégrer de paramètres : « auto-bio », certes puisqu'il y est question de sa vie, mais aussi « alter », car il est aussi question de la vie des autres; une part de « fiction » également puisque certains faits de la situation référentielle sont inventés

de toutes parts. Surtout, il nous faudrait pointer la notion d'oralité de l'écrit qui donne sa tonalité toute particulière à ces trois œuvres. « Graphie » ne suffirait donc pas, ou en tout cas il faudrait lui ajouter la notion d'« oralisation » de l'écriture. Un terme générique, on le voit, serait difficile à élaborer.

Il est plus intéressant de mettre en évidence à quel point ces années quatre-vingt ont constitué une époque de rupture en littérature, moment crucial où les écrivains cherchent d'autres voies à explorer. Comme l'explique Philippe Gasparini, lors d'une conférence :

Tout s'est donc passé comme si le mot autofiction arrivait à point nommé pour traduire et cristalliser les nombreux doutes que soulevaient, depuis le début du XXe siècle, les notions de sujet, d'identité, de vérité, de sincérité, d'écriture du moi. Le nouveau concept n'était donc pas seulement destiné à remplir la case vide du pacte autobiographique; il postulait la péremption de l'autobiographie en tant que promesse de récit véridique, sa relégation dans un passé révolu, son remplacement par un nouveau genre.<sup>189</sup>



11. Louis et Emil Cioran

---

<sup>189</sup> Philippe Gasparini, « De quoi l'autofiction est-elle le nom ? », conférence prononcée à l'Université de Lausanne, 9 octobre 2009. Disponible sur : [www. autofiction.org](http://www.autofiction.org).

Louis Nucera a beaucoup lu lorsqu'il se met à rédiger *Avenue des Diables-Bleus*. S'il a échappé à tous les « genres » reconnus, nous émettons l'hypothèse qu'il l'a fait en toute connaissance des débats de l'époque sur l'autobiographie et comme pour mieux montrer sa réticence à entrer dans une classification générique. N'oublions pas que dès 1973, Louis Nucera, alors directeur littéraire chez Lattès, écrit pour *Le Magazine littéraire* sa célèbre *Rencontre avec Cioran*<sup>190</sup>.

Nous avons donc du mal à imaginer qu'il ait pu ignorer, passionné de littérature comme il l'était et lisant tout ce qui lui tombait entre les mains, les controverses littéraires de l'époque, relayées notamment par *Le Magazine littéraire*<sup>191</sup>. Signalons un fait encore plus troublant quant à cette possible connaissance par Louis Nucera des débats sur l'autobiographie. Alors que celui-ci est en pleine recherche d'une forme littéraire qui va l'amener à écrire *Avenue des Diables-Bleus*, le 5 août 1977, dans son magazine littéraire télévisé « Ah vous écrivez »<sup>192</sup>, Bernard Pivot propose de longues interviews-confessions de trois auteurs : Jacques Lanzmann pour *Le Têtard*, Christine de Rivoyre pour *Le Voyage à l'envers* et Serge Doubrovsky pour *Fils*. Ce dernier évoque à l'écran, et de manière troublante, des thèmes qui entrent en totale résonance avec les propres interrogations de Louis Nucera : le rapport à la mère, le désir de survivre à la mort, l'amour de la langue et des mots, de l'orthographe, notamment de celle de son nom, l'écriture de soi, la forme littéraire... La recherche de Nucera pour « s'écrire » lui-même ne s'accomplit donc pas en vase clos, elle est au cœur des questionnements littéraires du temps.

De même, et nous y reviendrons, à la même époque, l'homme vit une période de doutes et de déceptions au plan de l'engagement. Il rejette alors toute appartenance politique. Le combat est le même, en littérature comme dans la vie : il est possible de partager des idéaux sans pour autant adhérer à tous les principes. La défense du peuple est sincère chez notre auteur. Il expliquera que pour autant il ne croit plus au communisme, qui à la même époque, affiche pourtant la même préoccupation. En littérature, c'est un peu la même chose. Pourquoi l'écrivain se verrait-il dans l'obligation de choisir entre « autobiographie », « autofiction », « autofabulation »,

---

<sup>190</sup> Louis Nucera, *Rencontre avec Cioran*, *Le Magazine Littéraire*, N° 83, décembre 1973, pp. 44-46.

<sup>191</sup> Suzanne Nucera confirme qu'il était abonné à cette revue.

<sup>192</sup> Louis Nucera, selon Suzanne, était un passionné des émissions littéraires de Bernard Pivot qu'il ne manquait sous aucun prétexte.

« roman autobiographique », « roman » ? Quelle « dictature » littéraire lui imposerait-elle un tel choix déchirant ? Louis Nucera dépasse ce clivage générique et ordonné, et donne naissance à un genre hybride qui échappe aux dénominations, qui échappera à la critique et qui nous échappe aujourd'hui pour notre plus grand plaisir.

Dans le débat sur l'autofiction, plus que l'appellation, ce qui est important, c'est de comprendre la finalité de l'écriture et le travail donné à la forme pour parvenir à exprimer l'intime.

Philippe Gasparini conclut d'ailleurs la troisième partie de sa conférence, intitulée « Acceptions », ainsi :

Quels sont les traits, alors, qui, pour Doubrovsky distinguent ce livre d'une autobiographie ordinaire ? – D'une part, le bouleversement de la chronologie et, partant, l'abandon de la causalité explicative (ANTE ERGO PROPTER) : « la fragmentation du récit, les caprices de la mémoire [...] abolissent toute prétention à une vérité unifiée, interdisent la visée globale de la référence » – D'autre part, un commentaire interne qui trahit constamment les doutes de l'auteur quant à la validité de son entreprise mémorielle : le texte « s'avoue lacunaire, incertain, incohérent ». – Enfin, un « autoportrait sans complaisance ». L'autofiction se caractérisait donc essentiellement, en 1984, par une certaine éthique fondée sur le doute systématique. Doute qui porte à la fois sur l'exactitude des souvenirs, sur la pertinence de la forme narrative choisie, et sur la bonne foi de l'auteur lui-même.<sup>193</sup>

Ces caractéristiques de « *bouleversement de la chronologie* », de « *fragmentation du récit* » et d'écriture des « *caprices de la mémoire* », de même que les « *doutes [...]* [sur] *l'entreprise mémorielle* » qu'exprime sans cesse notre narrateur, ont été longuement étudiés plus haut et sont bien au cœur de l'entreprise nucerienne. L'autofiction, telle que nous l'entendons, correspondrait bien à une forme autobiographique mais plus « moderne », plus « vraie », moins « ambitieuse ». L'auteur de la fin du XX<sup>ème</sup> siècle ne peut plus proclamer, à l'image de Jean-Jacques Rousseau, que tout ce qu'il va dire est vrai. Il sait qu'il n'en est rien, il sait qu'il va devoir recomposer, « colmater les brèches », voire inventer une structure d'ensemble pour faire de sa quête identitaire également une quête littéraire et poétique. Ce qui est dit n'est pas moins vrai, il est plus véridique et plus lucide. Il est impossible de tout dire, il est impossible de dire la vérité puisque la vérité n'existe pas dans le « dire », on peut seulement faire œuvre de sincérité. Ce qui est important n'est pas de tout dire mais de dire l'émotion. La vie n'est pas uniforme et linéaire, elle est faite de contradictions, de

---

<sup>193</sup> Philippe Gasparini, *op. cit.*



progrès et de régressions. Seul le « roman », justement, avec toute la complexité que ce genre suppose, peut donc laisser à l'écrivain la liberté de s'écrire.

Comme l'écrit Philippe Forrest à ce sujet :

Le sujet, le "je", à partir du moment où il se raconte, s'éprouve comme une fiction. La vie est un roman, comme on dit. Et c'est pourquoi seul le roman peut raconter la vie, en rendre la vérité qui est fragmentaire, éclatée, fuyante, contradictoire. "Je est un autre" comme disait Rimbaud. Les œuvres autobiographiques qui me paraissent dignes d'intérêt sont celles qui font l'épreuve de cette altérité fondamentale.<sup>194</sup>

Louis Nucera ne se donne pas pour « objectif » de faire le récit d'une semaine de vacances chez Maria ou chez Antoine. La finalité des œuvres, si nous devons en donner une définition, ce serait l'hommage : hommage au petit peuple à travers quelques figures emblématiques et tenant lieu de modèles pour le narrateur parce que ce sont ses proches, qu'il connaît les détails de leur vie, leurs contradictions et leur profondeur. Rendre un hommage pour éviter l'oubli, pour conserver la vie, pour redonner la vie, en créateur, devenir la mémoire ou *Les Mémoires* de tout un peuple. Notre auteur est à l'évidence passé entre les mailles du filet de la critique car les propos que Philippe Gasparini utilise pour qualifier l'œuvre originale d'Annie Ernaux auraient pu, quelques trente années auparavant, s'appliquer à Louis Nucera :

Dans une telle perspective de dénonciation des leurres, le terme d'autofiction conserve-t-il une réelle pertinence ? Certainement pas pour Annie Ernaux. Dépasser le stade narcissique de l'écriture du moi pour atteindre une espèce d'universalité, tel est son projet. C'est pourquoi elle a avancé, pour caractériser ses textes, le terme de « récit transpersonnel ». Et aussi l'expression « récit auto-socio-biographique » : entre « auto » et « biographique », le morphème « socio » notifie que le témoignage personnel doit s'inscrire dans un contexte social et historique qu'il contribue, sinon à élucider, du moins à décrire. Cette démarche originale a trouvé une espèce d'accomplissement dans *Les Années*.<sup>195</sup>

Nous le verrons dans le chapitre suivant, l'objet de l'écriture, chez Nucera, s'il est bien intime et personnel, est aussi et avant tout collectif, voire universel. Le terme de « auto-socio-biographique », conviendrait parfaitement pour définir cette volonté qui prédomine chez Louis Nucera de raconter les autres, par devoir de mémoire, pour leur permettre de continuer à vivre, pour leur permettre de ne pas disparaître.

---

<sup>194</sup> Philippe Forrest, *Entre intellectualisme et pathos*, entretien avec Yann Nicol, avril 2006. Disponible sur <http://gargantua.altervista.org/autobiographie-autofiction.ppt>.

<sup>195</sup> Philippe Gasparini, *op. cit.*

Pour en revenir à l'objet de ce chapitre, l'« autofiction » fait partie de ces termes littéraires qui déclenchent les foudres, comme l'a très clairement mis en évidence Philippe Gasparini lors de sa conférence de Lausanne.<sup>196</sup>

S'il nous faut trancher, nous nous rangerons donc, quant à nous, à la définition donnée par son inventeur, Serge Doubrovsky, et ainsi nous pouvons y rattacher la Trilogie niçoise de Louis Nucera car il s'agit bien d'une « *Fiction d'événements et de faits strictement réels*. »<sup>197</sup>

Pour être plus précis d'ailleurs, c'est plutôt des travaux plus récents encore de Stéphanie Michineau, se proclamant, elle aussi, plus proche de Serge Doubrovsky que des modifications apportées par Vincent Colonna, que nous nous rapprocherons le plus dans sa définition finale de l'autofiction :

Une autofiction est un récit où l'écrivain se montre sous son nom propre (ou l'intention qu'on le reconnaisse soit indiscutable) dans un mélange savamment orchestré de fiction et de réalité dans un but autobiographique.<sup>198</sup>

En effet, que ce soit *Avenue des Diables-Bleus*, *Chemin de la Lanterne* ou *Le Kiosque à musique*, toutes ces œuvres affichent sous leur titre respectif l'appartenance générique : « roman », nous l'avons déjà noté. De même, dans la longue bibliographie affichée par les éditions Grasset, en début d'ouvrage, nous retrouvons à la suite de la plupart de chacun des titres, entre parenthèses, la même appellation générique de « roman ». En fait, comme le dit Philippe Forrest :

La vie est un roman [...] la littérature ne consiste donc plus en une opération visant à métamorphoser la vie en roman mais très exactement à faire apparaître la vie elle-même comme roman.

Le roman, ce n'est pas la vérité. Mais il n'en est pas dépourvu. La vérité, c'est le point de départ à partir duquel on commence à écrire.<sup>199</sup>

Et en effet, comment ne pas reconnaître sous le « promeneur solitaire » de ces « romans » Louis Nucera lui-même, nous venons de le voir ? Quelle est la part de réalité ? Quelle est la part de la fiction ? Pourquoi ce choix ? Pourquoi cette face cachée ? Très récemment, Suzanne, la femme de l'écrivain, a exhumé un vieux cahier

---

<sup>196</sup> *Ibid.*

<sup>197</sup> Serge Doubrovsky, *Fils*, op. cit., 4<sup>ème</sup> de couverture.

<sup>198</sup> Stéphanie Michineau, *L'autofiction dans l'oeuvre de Colette*, thèse de doctorat en Littérature française, Université du Maine, soutenue le 22 juin 2007, Éditions Publibook (Collection E.P.U.), 2008, p. 414.

<sup>199</sup> Philippe Forrest, op. cit..

du bureau de Louis Nucera. Ce cahier allait finalement se révéler être l'un des trois éléments du journal de son mari. Elle le pensait dénué d'intérêt. Pour nous, ce fut la découverte d'un véritable trésor. Dès la première ligne de ce cahier – il s'agit en réalité du Cahier 2, le premier datant de 1969 -, commencé le 20 août 1977, nous constatons que l'enjeu est encore et toujours l'écriture :

Depuis des années, je souhaite tenir un journal, sans être à même de me résoudre à cette discipline. A quoi bon un journal pour quelqu'un qui a toujours écrit sur ce qu'il a vécu ? Oui mais j'ai écrit, recomposé plus tard (avec du recul comme on dit) sans les vertus, les frémissements et les inconvénients de l'immédiat. Qu'est-ce que cette entreprise, tenir un journal ? Sinon un ancrage pour celui qui vit difficilement sans écrire, qui se sent vacant s'il ne satisfait pas à cette névrose : « En somme, hors de la plume, point de salut », dit Svevo.<sup>200</sup>

La quête romanesque de Louis Nucera était donc bien ailleurs. La tentation autobiographique était bien là, parallèlement, puisque les dates d'écriture d'*Avenue des Diables-Bleus* et de cet élément de journal inédit correspondent. Mais dans la Trilogie, il s'agissait pour lui de trouver une forme bien particulière, des personnages bien typés, et de composer sa « *petite musique* ». On peut affirmer que c'est réussi. Les œuvres de Louis Nucera ne ressemblent à aucune autre. La Trilogie nous paraît être « autre » qu'une autobiographie, pourrait-on dire, dans le sens où l'autobiographie relèverait davantage de la volonté de livrer un témoignage à l'apparence d'état brut alors que l'autofiction relèverait davantage de l'artifice de l'art, de la composition.

Et en effet, ce qui prime chez Louis Nucera, c'est bien l'éclat du style, bref le dessein littéraire bien plus que le témoignage factuel. Cette volonté ne fait aucun doute dans toutes les déclarations de l'écrivain sur son œuvre :

Je suis très attaché à la forme. Je suis vraiment un fou de cette langue. Pour moi, c'est un acquis très important. Je suis un très grand amoureux de la forme.<sup>201</sup>

Contrairement à Colonna qui place l'autofiction à distance plus éloignée de l'autobiographie que le roman autobiographique, il nous semble qu'une différenciation pertinente serait à faire au niveau de la part de conscient et d'inconscient dans la démarche littéraire.

---

<sup>200</sup> Louis Nucera, *Journal*, Cahier 2, 20 août 1977, *op. cit.*, p. 1. Voir Annexes, p. 85.

<sup>201</sup> Gérard Camy, *op. cit.* p. 38. Voir Annexes, p. 156.

L'autofiction serait une démarche consciente de l'écrivain : celui-ci sait qu'il parle de lui, il sait qu'il se cherche mais ne souhaite pas le faire totalement à découvert, et les raisons en sont multiples.

Arrêtons-nous maintenant au terme même de « fiction », qui serait selon la définition donnée par Le Larousse : « *Une création de l'imagination; ce qui est du domaine de l'imaginaire, de l'irréel.* »<sup>202</sup>

Qu'est-ce qui peut réellement relever du domaine de l'imaginaire et de l'irréel dans nos trois romans ? Roland Barthes l'a bien montré :

S'il est possible de définir la fiction comme une mimésis, c'est non seulement parce qu'elle cherche à imiter la réalité et à se faire passer pour vraie mais aussi, et avant tout, parce qu'elle se plaît à contrefaire la disposition d'autres genres artistiques et littéraires, à en renouveler continuellement les codes.<sup>203</sup>

Alors, fictions à la première personne : vrai ou vraisemblable ? Commençons par définir ce qui relèverait de la fiction dans les œuvres qui font l'objet de notre étude. Sébastien Hubier définit ainsi la fiction :

Construction à laquelle rien ne correspond dans la réalité, le produit d'une énonciation fautive (ou incertaine) qui peut, malgré tout, être tenue pour vraie.<sup>204</sup>

L'emploi de la première personne, on le sait, ne peut être seul garant de l'expression de la réalité, puisque nous pouvons le retrouver invariablement, à coup sûr dans les autobiographies, et très fréquemment dans les fictions, appelées, de ce fait, fictions à la première personne. Cette première personne, toujours aux frontières du discours et du récit, entretient un rapport ambigu avec le principe même de réalité. L'ambiguïté est, de fait, entretenue dans les romans de Louis Nucera puisque ses romans ne débutent pas par l'emploi de cette première personne. Dans *Avenue des Diables-Bleus*, le texte commence et se prolonge, en effet, à la troisième personne : « *Quand son mari devait écrire, elle faisait place nette sur la table de la cuisine.* »<sup>205</sup>

La première personne n'arrive que bien plus tard :

Qu'est-ce que je cherche, là, dans les rues de Nice ? [...] la Mélancolie. Ah, je la connais ! [...] j'erre [...] je voudrais [...] <sup>206</sup>

---

<sup>202</sup> Dictionnaire Larousse, [www.larousse.fr/dictionnaires/français/fiction](http://www.larousse.fr/dictionnaires/français/fiction).

<sup>203</sup> Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Éditions Seuil (Collection « Points »), 1976, pp. 61-62.

<sup>204</sup> Sébastien Hubier, *Littératures intimes*, Éditions Armand Colin (Collection U Lettres), 2003, p. 82.

<sup>205</sup> *ADB*, op. cit., p. 1.

<sup>206</sup> *Ibid.*, p. 17.

*Chemin de la Lanterne*<sup>207</sup> est encore plus paradoxal car le roman débute par la première personne, mais sous forme de propos rapportés avec l'emploi de guillemets : « *Quand on se préparait à monter à l'assaut [...]. Moi je me mettais dans un coin et priait ma mère.* »<sup>208</sup>

Ce « je » n'est pas identique, non plus, au « je » avec lequel nous faisons connaissance une page plus loin : « *Il paraît heureux, mon vieil oncle, quand je lui rends visite.* »<sup>209</sup>

Ensuite, même si la troisième personne débute ce que nous nous autoriserons à appeler le roman, la première est déjà sous-jacente dès la première page : « *Il est là, devant **moi** [Nous soulignons.], assis sur un canapé qu'il partage avec un fox-terrier plus vieux que lui* ».<sup>210</sup>

*Le Kiosque à musique* revendique plus tôt dans le texte cette première personne, même si l'impersonnel ouvre le roman : « *Voilà. Le serrurier ouvre la porte. On s'avance vers la chambre. "On dirait qu'il dort", chuchote la concierge* »<sup>211</sup>, mais dès la dixième ligne, le « je » intervient : « *C'est moi qui me suis inquiété le premier. Je savais qu'il ne voulait plus vivre.* »<sup>212</sup>

Suit un dialogue rapporté entre le vieux monsieur décédé et ce narrateur qui dit « je ». Tout est alors fait pour brouiller de nouveau les pistes puisque ce narrateur est prénommé « Jean » et avec insistance : « *Mon petit Jean [...]. Pour lui, je demeurais le petit Jean.* »<sup>213</sup>

C'est le premier des trois romans qui utilise un patronyme et ce patronyme, nous l'aurons compris, n'est en aucun cas celui de l'écrivain. On peut donc constater une « perte » d'identité dans l'évolution de ces trois romans, allant du nom revendiqué, « Nucera », à la dilution progressive de celui-ci, jusqu'à devenir autre.

Est-ce à dire que Louis Nucera avait décidé de se ranger résolument du côté de la fiction et non de l'autobiographie ? Alors, lisons-nous un roman qui imite l'autobiographie ou une autobiographie qui imite le roman ? Même si on peut

---

<sup>207</sup> *CL, op. cit.*

<sup>208</sup> *CL, op. cit.*, p. 11.

<sup>209</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>210</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>211</sup> *LKM*, p. 11.

<sup>212</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>213</sup> *Ibid.*, p. 11.

envisager que tout cela a été pris en compte par l'écrivain, il nous paraîtrait réducteur de nous en tenir à ces justifications, somme toute bien secondaires. Il existe surtout une quête littéraire dans ce souci de recherche d'énonciation originale.

Doubrovsky désigne l'autofiction comme une « [f]iction d'événements et de faits strictement réels »<sup>214</sup> quand Vincent Colonna ajoute :

Toutefois, les manières par lesquelles un auteur peut se représenter sous la forme d'un personnage de fiction sont très nombreuses. Contre les apparences, on verra que donner son patronyme et son prénom à son héros n'en est qu'une parmi d'autres, de loin la plus simple.<sup>215</sup>

L'emploi du « je » permet donc d'établir une intimité directe entre le lecteur et le personnage-narrateur, transporté à l'intérieur des pensées du narrateur-personnage. On pourrait alors reprendre les propos de Sébastien Hubier :

Le lecteur – s'attachant à ce qui le désoriente, l'abuse et, impunément, le séduit – lit en - Voyeur <sup>216</sup>.

Le lecteur a même parfois envie de répondre à ce narrateur, pour le rassurer dans ses interrogations angoissées :

Ai-je démerité en racontant la décrépitude de celui qu'elle aime ?<sup>217</sup>

Ai-je assez décrit Clarence et Monsieur Adrien ?<sup>218</sup>

Il s'agit donc pour nous de réussir à différencier la part de vrai et la part de vraisemblable dans les œuvres de Louis Nucera, et cette question pourrait à elle seule constituer notre problématique, tant elle pose problème dans les romans qui nous intéressent et tant il est difficile littérairement d'affirmer la vérité d'un énoncé.

Si l'on en croit l'écrivain, pour lui : « [T]out est vrai »<sup>219</sup>, mais à peine a-t-il énoncé cette affirmation absolue qu'il ajoute aussitôt la nuance, « tout est aussi recomposé », et il précise : « Lorsque j'invente, il ne me semble pas que je trahisse la psychologie, la

---

<sup>214</sup> Serge Doubrovsky, *Autobiographiques*, op. cit., p. 68.

<sup>215</sup> Vincent Colonna, *L'Autofiction (Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature)*, Doctorat de l'EHESS (Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales), sous la direction de Gérard Genette, 1989, disponible sur : tel.archives-ouvertes.fr, p. 43.

<sup>216</sup> Serge Hubier, op. cit., p. 137.

<sup>217</sup> ADB, op. cit., p. 254.

<sup>218</sup> LKM, op. cit., p. 207.

<sup>219</sup> Jean-Pierre Maurel, op. cit., p. 1. Voir Annexes, p. 39.

*personnalité des hommes ou des femmes dont je parle.* »<sup>220</sup>, ce qu'il confirme dans l'entretien avec Gérard Camy :

Ce sont également des livres puisés dans ce qui m'est proche.

Tout cela est un peu transformé mais comme je parle de choses que je connais très bien, psychologiquement, ce n'est pas faux. Je pense que les gens se reconnaissent dans ce que je fais<sup>221</sup>

Curieuse notion du « vrai » que l'on invente ou de l'invention qui serait plus vraie que la réalité. Ce qui transparait à travers ces quelques lignes, c'est que Louis Nucera se plaçait sur deux plans bien distincts : celui des actions, des faits et celui de la psychologie. Pour lui, les actions ne comptent pas et peu importe si on les déforme, ce qui compte c'est d'en conserver la psychologie profonde, l'esprit. C'est ce qu'il entend par sa formule, extraite de l'entretien avec Gérard Camy : « *Je vais au plus nocturne de l'être.* »<sup>222</sup>

Philippe Lejeune remarque que « [t]ous les procédés que l'autobiographie emploie pour nous convaincre de l'authenticité de son récit, le roman peut les imiter et les a souvent imités ». <sup>223</sup>

Cette éventualité conduirait alors à remettre en question le principe même de pacte ! Sur cette base, comment pourrait-on, en effet, avoir la certitude de lire un texte couvert, soit par un pacte autobiographique, soit par un pacte fictionnel ? De plus, Philippe Lejeune rajoute à son propos précédent :

[...] le paradoxe de l'autobiographie, c'est que l'autobiographie doit exécuter ce projet d'une impossible sincérité en se servant de tous les instruments habituels de la fiction.<sup>224</sup>

Nous avons vu qu'une cinquantaine de pages était consacrée à la vie du narrateur. Une autre cinquantaine l'est à la vie de Maria, la grand-mère. Or, nous l'avons dit plus haut, le roman compte deux cent vingt-trois pages : les cent vingt pages restantes, consacrées pour l'essentiel à tout une galerie de personnages niçois hauts en couleurs, évoluant dans les méandres de l'Histoire, petite ou grande, sont-elles des pages fictionnelles ? Il est impossible de répondre à cette interrogation par

---

<sup>220</sup> *Ibid.*

<sup>221</sup> Gérard Camy, *op. cit.*, p. 38. Voir Annexes, p. 157.

<sup>222</sup> *Ibid.*, p. 39. Voir Annexes, p. 157.

<sup>223</sup> Philippe Lejeune, *L'Autobiographie en France*, *op. cit.*, p. 24.

<sup>224</sup> *Ibid.*, p. 20.

l'affirmative. Selon Suzanne, s'il changea certains noms, certains lieux, les personnes dont il est question dans ses romans ont vraiment existé et ont croisé sa vie à un moment donné, bien qu'ils aient pu ensuite être « sublimés » par son imaginaire d'enfant. Si un écrivain comme Colette, tout en racontant de façon limpide sa propre enfance, revendiquait la part d'imaginaire, assez développée, de son œuvre, il n'en va pas de même pour Louis Nucera. Il affirme dire vrai, ou tout du moins vouloir dire vrai.

On voit ici toute la tension qui peut perdurer entre le vrai et le vraisemblable. Pourquoi l'écrivain a-t-il décidé d'y mettre autant de complexité ? Plusieurs hypothèses peuvent être émises : peut-être est-ce juste dans un souci de précaution afin de s'éviter des procédures judiciaires au cas où quelqu'un se reconnaîtrait et n'apprécierait pas son portrait, mais cette raison paraît bien faible eu égard aux enjeux littéraires. Peut-être est-ce seulement dans le but de ne pas limiter son lectorat et d'être sûr de pouvoir susciter l'intérêt du plus grand nombre.

Même si on peut envisager que tout cela a été pris en compte par l'écrivain, il nous paraîtrait réducteur de nous en tenir à ces justifications, somme toute bien secondaires. Il existe surtout une quête littéraire dans ce souci de recherche d'énonciation originale. La forme avant toute chose ! C'est le désir de prendre en compte la complexité même de se dire qui rend nos œuvres originales. Se dire « littéralement » est impossible. L'éloignement temporel, la distance géographique, ne le permettent pas. Ce qui reste, c'est le Dire avec la forme juste qui lui correspond. Si notre Trilogie n'est pas une œuvre autobiographique, elle n'est pas plus une autofiction. Le lecteur de Louis Nucera est toujours tenaillé entre la tentation de croire qu'il lit un roman qui se présente comme une autobiographie et celle de penser qu'il a entre les mains une autobiographie qui se présente comme un roman. C'est justement cette impossible définition générique qui en fait le style inimitable et qui donne toute sa musicalité au texte. Il est impossible de débrouiller le vrai du faux, le faux du vraisemblable, tout se tenant en permanence à la frontière de ces catégories.

Qu'advient-il alors du pouvoir d'identification du lecteur ? Ne sachant à aucun moment qui est ce « je », peut-il accepter de se fondre dans ce « je » écrivant inconnu ? Nous entrons donc dans un récit intime qui paradoxalement se refuse à une quelconque identification du sujet. Nous entendons une sorte de voix personnelle,



porteuse d'authenticité et de morale, qui emporte avec elle toute contestation de son statut indéfini. Le texte que nous lisons nous apparaît donc porter en lui-même une réflexion sur le statut du narrateur. Narrateur qui affirme et répète un « je » qui ne correspond à personne d'identifiable, « identité anonyme » pourrions-nous oser, à laquelle il nous est impossible de nous identifier mais à laquelle il semble évident de croire. Le narrateur se porte garant de la vérité de ce qui est narré, mais cette vérité veut finalement demeurer incertaine, atemporelle. L'individu s'efface au profit d'une morale supérieure, comme si l'expérience individuelle n'était là que comme caution d'une réflexion théorique sur le monde. Pas de narration omnisciente, ici, mais « un » individu qui livre son expérience et en tire une certaine philosophie de la vie utile à tous.

Nous nous demandions plus haut ce qui occupe les cent vingt-trois pages restantes. Ce qui est certain, c'est qu'il ne s'agit pas de faits imaginaires. Le narrateur est pris dans une tourmente de personnages qui, chacun apportant sa pierre à l'édifice du « je », lui permettent de se définir et de découvrir qui il est véritablement.

### 1.2.2.3. Une évolution paradoxale

Curieusement, alors que la plupart des écrivains évoluent plutôt du roman vers l'autobiographie, qui est souvent le mode de retour sur soi au crépuscule d'une vie, (Jean-Paul Sartre, Nathalie Sarraute, Marcel Pagnol...), on relève la démarche inverse chez Louis Nucera. Celui-ci semble, en effet, partir d'une forme autobiographique originale, avec *Avenue des Diables Bleus*, *Chemin de la Lanterne* et *Le Kiosque à musique*, puis se rapprocher peu à peu du roman autobiographique voire même du roman tout court dans *La Chanson de Maria*<sup>225</sup>, *Le Ruban Rouge*<sup>226</sup> et *Ils s'aimaient*<sup>227</sup>. On nous permettra cependant de trouver ces romans moins originaux que la Trilogie niçoise qui, elle, se distingue réellement par le charme insaisissable de son énonciation hybride.

Tout se passe comme si, plus l'œuvre avançait, plus l'auteur avait utilisé certains épisodes de sa vie, mais en se cachant davantage derrière des personnages fictifs. Dans *Avenue des Diables-Bleus*, l'auteur revendique encore l'identité narrateur/

---

<sup>225</sup> Louis Nucera, *La Chanson de Maria*, op. cit..

<sup>226</sup> Louis Nucera, *Le Ruban rouge*, op. cit..

<sup>227</sup> Louis Nucera, *Ils s'aimaient*, op. cit..

auteur/ personnage, alors que dans ses trois romans suivants, il ressent le besoin de mettre une distance supplémentaire entre lui et ses écrits.

Cette mise à distance, qui peut nous paraître paradoxale, lui permettrait en fait d'enfin parvenir à s'appréhender lui-même comme personnage et lui ouvrirait le chemin de la création d'un mythe personnel.

Le personnage n'est plus unique, il se devine, se construit, se compose au travers des divers romans. L'identification le réduisait sans doute encore trop à la notion de pur énoncé de réalité, à l'énoncé biographique, « objectif ». Acquérant la liberté fictionnelle qui lui manquait, l'écrivain se mettant en scène, sans souci de la vérité, ni même du vraisemblable, peut mettre de lui dans le personnage narrateur mais également dans d'autres personnages, voire dans plusieurs personnages. Il en serait donc un peu comme si « se voir » permettait de mieux se comprendre. Un « je » plus anonyme parcourt les textes mais le lecteur l'identifie à l'auteur par divers recoupements biographiques.

L'auteur a donc décidé de se livrer sans se découvrir tout à fait, comme si le fait de se couvrir d'un masque lui permettait de mieux se dire. Plus encore, cette évolution vers le roman autobiographique permet, certes, à l'auteur d'approfondir sa connaissance de lui-même, protégé par le masque de la fiction, mais elle lui offre surtout des possibilités artistiques accrues, propres au roman.

Les romans autobiographiques viendraient en fait compléter la première partie de l'œuvre en mettant de plus en plus de distance entre l'auteur et son personnage, le laissant de plus en plus librement mener sa vie de personnage.

C'est alors une toute autre lecture de l'œuvre de Louis Nucera qu'entreprend le lecteur. L'œuvre, d'elle-même, semble émettre le désir qu'on ne la réduise plus à une lecture biographique. Elle impose que l'imaginaire prenne le pas, dans l'esprit du lecteur, sur une réalité pseudo-autobiographique qui lui semble vaine (ou tout au moins de peu d'intérêt). Ce que l'écrivain semble vouloir éviter à tout prix, c'est le risque de voir réduire sa création à une œuvre régionaliste, qui perdrait de son impact une fois franchies les portes de Nice.

Toute l'interrogation résiderait alors dans le fait de comprendre l'intention de l'auteur, qui n'abandonne pas totalement la ressemblance identitaire Auteur/Narrateur/Personnage, mais sans l'énoncer clairement, sous le couvert de

divers éléments fictifs aisément reconnaissables. Il en va, pour ainsi dire, de l'intérêt littéraire, de mêler réel et imaginaire. Louis Nucera part du réel pour le transformer en art, selon la formule de Claude Pichois et Alain Brunet pour qui la transcendance de l'art fait qu'un personnage « *n'est jamais une personne réelle.* »<sup>228</sup>

Au terme de cette confrontation des œuvres de Louis Nucera avec les grandes catégories autobiographiques, nous avons au moins une certitude : notre Trilogie ne peut être classée dans aucune d'elles sans sérieuses réserves. Nos textes empruntent à ces trois genres (autobiographie, récit de vie, autofiction) mais sans jamais accepter de s'y fondre totalement. Le genre de la Trilogie niçoise est hybride, nouveau et original car le pacte qu'elle définit est lui-même paradoxal et ambigu, « je » est lui-même et « *je est un autre* »<sup>229</sup>. Nous ne pouvons pas dire que notre auteur a mêlé réel et imaginaire, puisque l'« imaginaire » n'existe pas, mais nous ne pouvons pas non plus dire que le narrateur est Louis Nucera car, même si beaucoup de ressemblances existent entre eux, un personnage, fût-il narrateur, n'est jamais une personne réelle !

---

<sup>228</sup> Claude Pichois et Alain Brunet, *Colette*, Paris, Éditions de Fallois, 1999, p. 448.

<sup>229</sup> Arthur Rimbaud, *Poésies, Une Saison en enfer, Illuminations, Lettre à Paul Demeny*, 15 mai 1871, Éditions Gallimard (Collection « Poésie »), 1973, p. 202.

## **1.3. D'un genre mémoriel nouveau : la geste nucerienne**

### **1.3.1 Le mouvement mémoriel en action**

#### **1.3.1.1 Mimer le fonctionnement de la mémoire**

L'originalité de l'écriture du « je » chez Louis Nucera provient essentiellement du traitement accordé au phénomène de la mémoire car il apparaît, chez lui, une volonté de recréer au plus près de la réalité le fonctionnement même de la mémoire. Ainsi, le narrateur revient en une ville où il a vécu auparavant. Ce qu'il va en percevoir va l'aider à reconstituer un tableau dont bien des morceaux étaient oubliés, à la manière d'un « puzzle » mental. Ce qu'il voit alors vient prendre place dans le cadre de ses souvenirs anciens et, inversement, ces souvenirs vont s'adapter à l'ensemble de ses perceptions présentes :

Dès que je me livre à ces investigations, le passé m'accapare. Je crois voir l'invisible, l'invisible d'il y a longtemps...<sup>230</sup>

#### **1.3.1.2 Le traitement du temps dans l'évocation des souvenirs**

L'écriture d'un livre sur le souvenir ne peut s'envisager sans une étude précise du rapport au temps. Le temps fait peser sur l'homme de lourdes contraintes, tout d'abord parce qu'il existe une représentation collective du temps. L'homme n'est pas libre de son temps, il se plie aux règles d'un collectif. Louis Nucera ressent la nécessité dans ses œuvres de retrouver les règles du temps passé, de retrouver les divisions du temps qui résultaient des conventions et traditions de son enfance :

Les cloches des églises de Cimiez et Saint-Roch rappellent la marche du temps à qui souhaite s'y soustraire par le biais du souvenir.<sup>231</sup>

Le surgissement du souvenir ne peut se faire que dans le temps même du souvenir. L'homme s'accommode de cette représentation sociale du temps; tout

---

<sup>230</sup> *ADB, op. cit.*, p. 81.

<sup>231</sup> *Ibid.*, p. 100.

changement de rythme crée chez lui un bouleversement auquel il s'habitue, certes, mais qui l'oblige à régler son horloge sur un autre créneau horaire. Il est facile d'imaginer que le temps de l'enfance dans le vieux Nice et le temps dans le Paris des années 80 ne sont pas les mêmes ou plutôt, devrions-nous dire, ne sont pas ressentis de la même façon par notre narrateur. Dans les romans qui font l'objet de notre étude, nous lisons donc en premier lieu chez l'écrivain le désir de régler ses activités d'après la « montre niçoise » : ce n'est qu'à cette condition que la mémoire va pouvoir se mettre en marche. Lorsqu'il se rappelle certains événements, certaines anecdotes, il ne parvient pas forcément à les dater avec précision mais il va réussir à les situer dans un cadre de données temporelles : j'étais enfant, avant ou après la mort de mon père, en été, en hiver, l'année du certificat d'études... C'est grâce à une série de résurgences de cette sorte que le souvenir va prendre corps, se compléter, se préciser.

Parfois, c'est la méthode inverse qui opère. Le souvenir va sourdre de la mémoire puis le cadre temporel va apparaître. Dans un premier temps, une série de détails va remonter jusqu'à son esprit, puis la date de l'événement va revenir. Mais ce processus est plus rare. Dans la plupart des cas, c'est en se plaçant dans un cadre temporel précis que le souvenir renaît.

Afin de retrouver ce souvenir précisément, le narrateur a besoin de se replacer dans le milieu social qui était le sien alors, de faire revivre cette mémoire collective perdue, pour retrouver une certaine stabilité qui va permettre le retour vers le passé, et cela passe nécessairement par les retrouvailles avec le temps passé, le temps d'avant. C'est ainsi qu'il est parfois surprenant de constater avec quelle rapidité son esprit parvient à survoler de vastes périodes pour retrouver un souvenir plus éloigné qui l'intéresse... Le voyage dans le temps n'est pas progressif, continu et d'égale durée, de véritables sauts emmènent le lecteur d'un point à un autre, sans souci de combler les intervalles. L'esprit ne passe pas en revue toutes les images du passé. C'est ce qui différencie le plus les œuvres de Nucera des œuvres autobiographiques traditionnelles. Notre auteur n'a pas de plan chronologique allant d'un point « T 0 » à un point « T 1 », puis aux points « T 2 », « T 3 »... Il se situe au plus près du fonctionnement, du vagabondage de l'esprit : nous allons de « T 3 » à « T 1 » puis de « T 3 » à « T 0 », puis à « T 3 » de nouveau, etc.

Le temps universel est continu et va de « T 0 » à « T x » mais la mémoire ne l'entend pas ainsi et vagabonde d'un temps à un autre. C'est justement parce que le temps est immuable que la mémoire est libre d'aller d'un instant « T » à un instant « T-10 ». C'est pour cette raison que la pensée peut remonter le temps, le redescendre, en explorer les moments qui l'intéressent.

L'être humain continue à subir l'influence d'une société même s'il s'en est éloigné car il a porté en lui, dans son esprit, l'empreinte du temps qui régissait ce milieu et il peut alors se sentir revenu au cœur de ce groupe; il lui suffit pour cela de recréer les conditions des retrouvailles avec ce temps primitif.

Pour reconnaître « sa » ville ancienne au milieu des dédales de la ville nouvelle, et des nouveaux quartiers qui ont supplanté les anciens, le narrateur ne remonte pas le temps du présent au passé de façon continue. Pour retrouver la ville qui était sienne, il se transporte directement en pensée dans le temps recherché car il a gardé inscrites en lui les « traces » des vieux quartiers, des vieilles échoppes, de façon indélébile. C'est à la recherche de ces « traces », véritables indices temporels, que part notre narrateur :

Une ville c'est un livre d'images. On la feuillette en marchant. Pour celui qui revient où il est né, c'est aussi comme un grenier avec ses chevaux de bois, ses napperons mités, la lettre à laquelle on n'a pas répondu et le remords qu'on en a parce que c'était la dernière que la vieille cousine écrivait avant de mourir si seule. Dans le bric-à-brac, dissimulés par la poussière des ans, apparaissent des bouts d'histoires; à chaque pas bougent de vieilles sensations...<sup>232</sup>

Or, ces bouts d'histoires, ce « *bric-à-brac* », semblent figés dans les pages du livre. Et pour cause, comme l'écrit Maurice Halbwachs :

Les événements se succèdent dans le temps, mais le temps lui-même est un cadre immobile.<sup>233</sup>

D'où ce sentiment pour le lecteur d'être lui-même figé dans le temps tout en parcourant un siècle.

---

<sup>232</sup> *Ibid.*, p. 200.

<sup>233</sup> Maurice Halbwachs, *La mémoire collective et le temps*, Cahiers internationaux de sociologie, Paris, 1947. Réédité dans les Cahiers internationaux de sociologie, Vol. 101, pp. 45 à 65, Paris, Éditions Les Presses universitaires de France, 1996. Une édition électronique a été réalisée par Jean-Marie Tremblay, 1996. Elle est disponible sur le site de l'Université du Québec, Canada : [http://classiques.uqac.ca/classiques/Halbwachs\\_maurice/memoire\\_coll\\_et\\_le\\_temps/memoire\\_coll\\_et\\_temps.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/Halbwachs_maurice/memoire_coll_et_le_temps/memoire_coll_et_temps.pdf), 29 juillet 2004, p. 23.

Le propre de la pensée est d'aller toujours de l'avant, d'un événement à un autre; le phénomène de la mémoire au contraire oblige à s'arrêter, à se détourner de ce courant rapide, à nager à contre-courant pour poursuivre la métaphore, à bifurquer. Le narrateur ne cesse pas pour autant son activité : « *Je m'arrête... je m'approche... je vois...* »<sup>234</sup>

C'est d'ailleurs le mouvement de la mémoire qui permet à l'homme d'avoir conscience d'être dans le temps, de s'inscrire dans une durée : « *La sensation de perdre du temps m'empêche de vivre le temps que je vis. C'est une maladie; je la présume incurable* ».<sup>235</sup>

Se laisser porter par ce mouvement, au rythme des souvenirs, en les suivant à mesure qu'ils apparaissent puis disparaissent après avoir donné naissance à un autre qui ouvre une autre perspective, c'est s'inscrire dans un moment de la durée, c'est avoir l'illusion d'être cette durée :

L'absurde torrent du temps qui passe, la panique des heures qui filent ne les emportent pas.<sup>236</sup>

Est-ce un besoin d'arrêter l'avalanche des heures, des mois, des années ?<sup>237</sup>

### **1.3.1.3. Le traitement de l'espace dans l'évocation des souvenirs**

Il est important pour notre narrateur de faire le constat que la plupart des « objets » de son passé n'ont pas changé ou si peu. Il a besoin pour son équilibre de constater cet état de permanence et de stabilité. Nous percevons ici une sorte d'analogie : lorsque le narrateur se dépeint avec toutes les difficultés qui sont les siennes pour reconnaître les lieux où il vécu, on peut faire le rapprochement avec les difficultés de l'écrivain à les revoir mentalement telles qu'elles sont vraiment, même si, au bout de ces difficultés, affleurent des sentiments plus forts. Ainsi Nucera confie à Gérard Camy :

La région m'a inspiré. J'ai quitté Nice il y a vingt-deux ans; vous connaissez la phrase de Thomas Mann : « L'art est une nostalgie qui crée », et c'est vrai qu'en étant loin, on

---

<sup>234</sup> ADB, op. cit., p. 22.

<sup>235</sup> Ibid., p. 153.

<sup>236</sup> Ibid., p. 158.

<sup>237</sup> Ibid., p. 14.

exagère encore, on se réinvente un peu les choses... les choses sont encore plus belles et nous touchent davantage.<sup>238</sup>

A d'autres moments, lorsqu'il fait l'expérience de l'incapacité à reconnaître les objets, les lieux, les personnes familières, il en ressent un trouble psychique perceptible, un sentiment de réelle incertitude. Il a alors l'impression que les éléments extérieurs l'obligent à renoncer à lui-même, à sa personnalité, à son moi profond :

Les murs ont été repeints. Les graffitis qui ont tenu tant d'années ont disparu. Ils étaient comme des vestiges qu'on aurait dû conserver. Gravés avec une clef ou un canif, ils consacraient et ratifiaient l'importance d'une personne ou d'un événement.<sup>239</sup>

Etrange sentiment que de retrouver des paysages qui me furent familiers et que la main de l'homme n'a pas souvent transformés avec bonheur.<sup>240</sup>



12. La maison de l'Avenue des Diables-Bleus

<sup>238</sup> Gérard Camy, *op. cit.*, p. 37. Voir Annexes, p. 155.

<sup>239</sup> ADB, *op. cit.*, p. 34.

<sup>240</sup> *Ibid.*, p. 30.



Le contraste qui existe parfois entre la permanence des pierres, du décor familial et la disparition des membres du groupe qui l'animaient, est également source de mal être. Notre narrateur a besoin de retrouver tel artisan dans son échoppe, tel pêcheur au bord du Paillon, tel enfant jouant sur telle place; mais si les murs subsistent, il va faire la dure expérience de la condition humaine qui, elle, passe sans laisser de « traces ».

Le vieux pêcheur [...] Il y a bien longtemps qu'il n'est plus là. Une imprudence dans son domaine, et une grenade oubliée dans le lit du Paillon explosa dans ses mains. Qui raconte aux enfants aujourd'hui des histoires d'anguilles ?<sup>241</sup>

Un gamin dévale les marches quatre à quatre; [...] Il y a bien longtemps, un autre gamin provoquait un vacarme semblable; une vieille locataire s'en plaignait.<sup>242</sup>

Cet « *autre gamin* » est bien évidemment l'enfant devenu le narrateur adulte.

Le « je » fait donc ici l'expérience du temps lié inexorablement à l'espace. A l'instar de Lamartine dans le « Lac », Louis Nucera semble se demander :

Ne pourrions-nous jamais sur l'océan des âges

Jeter l'ancre un seul jour ? »<sup>243</sup>

Le plus difficile pour lui, c'est que dans le quartier où il déambule, à l'écart du mouvement de la grande ville, la vie antérieure est encore repérable; mais les personnages principaux se sont effacés. Il devient l'aveugle qui recherche à tâtons les lieux familiers. Il finit par les retrouver mais trop de détails, de présences, d'absences, le privent du plaisir de les reconnaître :

Je ne retrouve pas l'odeur d'autrefois. Est-ce dû à la peinture relativement fraîche, au vernis des portes, à la propreté de l'ensemble ? Sans doute; mais aussi à la suppression des locomotives à charbon, ce charbon et cette fumée qui pénétraient partout.<sup>244</sup>

Les objets familiers sont là, comme immobiles dans le temps, mais le nouveau peuplement des lieux a tout changé : de ce sentiment naît le trouble. Pour lui, ces vieux murs, ces maisons décrépies, ces passages obscurs et ces impasses faisaient partie de son petit univers, et bien des souvenirs se rattachaient à ces images

---

<sup>241</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>242</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>243</sup> Alphonse de Lamartine, *Méditations poétiques*, 1820, Paris, Editions Gallimard, 1981, NRF (Collection Poésie), 1981, p. 64.

<sup>244</sup> *ADB, op. cit.*, p. 34.

maintenant à jamais effacées. Il sent alors que toute une partie de lui-même est morte avec les choses, et il regrette qu'elles n'aient pas duré au moins aussi longtemps qu'il lui reste de temps à vivre : « *C'est souvent agréable le passé. Le terrible c'est de songer à cette jeunesse qui ne reviendra plus ; [...]* ». <sup>245</sup>

Il va alors chercher à résister de toutes ses forces pour que perdure cette tradition, afin de retrouver l'équilibre ancien dans ces conditions nouvelles. Il essaie de se maintenir ou de se reconstruire dans un quartier ou dans une rue qui ne sont plus faits pour lui, mais sur les emplacements exacts qui étaient les siens, devenus des sortes d' « îlots archaïques ».

Perdre sa place dans l'espace retrouvé, c'est perdre sa substance, c'est perdre la mémoire. L'espace est une réalité qui dure, la mémoire permet de perdurer mentalement dans cet espace. Il n'est possible de conserver le passé qu'en le remplaçant en partie dans un espace défini, celui qu'on occupait dans le passé; c'est la condition pour que renaisse tel ou tel souvenir. Sans retrouver cet espace, le narrateur ne peut pas retrouver les sentiments qu'il éprouva. Il a besoin de les replacer dans le lieu ou en un lieu approchant de leur première survenue. C'est tout d'abord l'expérience de retrouvailles avec l'espace quotidien qui va permettre l'expérience des émotions passées. Le narrateur cherche bien ainsi, à travers le temps et l'espace, à retrouver le passé dans le présent, et c'est bien là l'essence même de la démarche mémorielle.

#### **1.3.1.4. La démarche rétrospective : promenades physiques, errances mentales**

Louis Nucera a besoin de marcher, de déambuler pour permettre à la mémoire de se mettre en marche. Ce rapport n'est pas une idée nouvelle en littérature. Il évoque « *cette manie ambulatoire si nouvelle pour (moi)* », se décrit « *vagabondant comme un vieil enfant [...]* ». <sup>246</sup> Un peu plus loin, le verbe « *je vadrouille* » <sup>247</sup> devient bientôt le

---

<sup>245</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>246</sup> *Ibid.*, p. 199.

<sup>247</sup> *Ibid.*, p. 201.

substantif : « *la vadrouille* »<sup>248</sup>. Il se voit « *flâneur* »<sup>249</sup> dans les yeux de la grand-mère et finit par s'inquiéter de sa « *nouvelle marotte* »<sup>250</sup> :

Aujourd'hui encore, j'ai trop vagabondé dans Nice, bâclant mes souvenirs. Je suis rentré exténué. Pourquoi ne pas fermer les yeux et tout me rappeler sans bouger ? <sup>251</sup>

On retrouve ces mêmes indications dans les autres romans : « *Il est tôt. Je flâne.* »<sup>252</sup> Le plus souvent, ces promenades sont improvisées. Parfois, elles se déroulent dans le cadre d'un itinéraire prévu et décidé. Ces promenades sont essentiellement citadines :

Qu'est-ce que je cherche, là, dans les rues de Nice ?<sup>253</sup>

[...] mon désir de rechercher dans les rues de la ville quelques mirages un peu périmés [...] <sup>254</sup>

Une ville c'est un livre d'images. On la feuillette en marchant.<sup>255</sup>

Mais elles peuvent s'éloigner de Nice pour gagner le Haut Pays et d'autres moulins à souvenir.

La démarche n'est pas préméditée; ce qui importe, c'est le « *détail qu'on imagine être seul à avoir remarqué* »<sup>256</sup>. Cet élément va tout d'abord déclencher une multitude d'émotions sollicitant tous les sens. L'écrivain les nomme lui-même des « signes » :

Un coin de rue, une façade, un porche, une couleur du ciel et de la mer, les profusions de signes qui clignotent d'une ville où l'on a grandi, et voilà que revivent des fantômes, se requinquent de vieux vivants, voilà qu'on embellit des souvenirs qui, sur le moment, ne semblaient pas devoir entrer dans nos petits musées, voilà que joies, regrets, tristesses se liguent et intronisent l'impératrice des cœurs : la Mélancolie. Ah ! je la connais. Tout son répertoire et ses artifices : ses mélodies et son tutti d'orgues [...].<sup>257</sup>

---

<sup>248</sup> *Ibid.*, p. 206.

<sup>249</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>250</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>251</sup> *Ibid.*, p. 153.

<sup>252</sup> *LKM*, *op. cit.*, p. 14.

<sup>253</sup> *ADB*, *op. cit.*, p. 14.

<sup>254</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>255</sup> *Ibid.*, p. 200.

<sup>256</sup> *Ibid.*, pp. 19-20.

<sup>257</sup> *Ibid.*, p. 14.

Une fois ces sensations ressenties, l'écrivain va pouvoir distinguer « *quelques mirages un peu périmés, des bouts de poésie, un succédané de ce qui fut avant que tout ça disparaisse.* »<sup>258</sup>

Le lecteur ne sait plus très bien dans quel ordre les événements se produisent : est-ce que le narrateur se promène pour se souvenir ou est-ce qu'il se souvient parce qu'il se promène ? Est-ce une démarche volontaire ou involontaire ?

Fourbissant des souvenirs quand l'occasion se présentait, je marchais au hasard dans Nice, pour le plaisir. On s'aventure comme on peut à vivre plusieurs fois. Les souvenirs nous aident. Ils sortent parfois des lapins, de hauts-de-forme qui n'en ont jamais contenu.<sup>259</sup>

Ce qui semble être certain, c'est cette nécessité de retrouver le passé, de s'inscrire alors dans cette démarche « rétrospective », de faire revivre une certaine époque, pas forcément heureuse, mais une époque dont le narrateur est nostalgique :

J'ai escaladé, j'ai marché, j'ai voulu revoir beaucoup, ressentir un peu. [...] Dès que je me livre à ces investigations, le passé m'accapare. Je crois voir l'invisible, l'invisible d'il y a longtemps...<sup>260</sup>

Cette remémoration s'apparente même, nous dit-il, à une « *brocante aux sentiments* »<sup>261</sup>.

Mais Louis Nucera n'était pas un nostalgique pessimiste, ou du moins, il ne laissait pas le pessimisme prendre le pas. Il préférerait se définir comme « *un désespéré hilare* »<sup>262</sup>. Sa vie était tournée vers le passé mais aussi vers l'avenir. Il avait besoin de cet équilibre. Il a transposé dans son œuvre cette idée qu'il exprimait couramment dans la vie; ainsi dans *Chemin de la Lanterne*, nous lisons ces propos attribués à l'oncle :

Voilà un sacré nombre d'années que je tournicote dans mon passé. Etrange marotte pour un homme qui le matin se réveille en se promettant : quand je serai grand, je n'arrêterai pas d'apprendre et d'entreprendre. Mais de se captiver pour mille choses et d'être tel un enfant qui demande sans arrêt pourquoi n'empêche pas la levée des ombres. La nostalgie ne tue pas les lendemains.<sup>263</sup>

---

<sup>258</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>259</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>260</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>261</sup> *Ibid.*, pp. 106-107.

<sup>262</sup> Jean-Pierre Maurel, *op.cit.*, p. 4. Voir Annexes, p. 41.

<sup>263</sup> *CL, op. cit.*, p. 31.

Nous ne pouvons que noter la curieuse ressemblance entre cet extrait de roman et les propos de Louis Nucera, qui exprima, en personne et non par personnage interposé, ce besoin de se retourner sur ses pas pour mieux pouvoir avancer. En effet, au journaliste Jean-Pierre Maurel, qui lui fait remarquer : « *Beaucoup de vos livres racontent des souvenirs* », Louis Nucera répond :

Je me lève tous les matins en me disant : « Quand je serai grand, qu'est-ce que je vais faire ! » C'est un point d'exclamation chargé de promesses, de perspectives, qui vient là sous ma plume... Je vis tourné vers l'avenir. Mais je dis aussi que, s'il n'y a pas de littérature sans émotion, il n'y a pas, non plus, de littérature sans passé.<sup>264</sup>

Tout le vocabulaire lié au souvenir est déployé à l'envi dans les pages d'*Avenue des Diables-Bleus* :

Je pense à l'époque [...] Je la revois [...] « Vous vous rappelez » [...] « Vous vous souvenez » [...] Elle évoque [...].<sup>265</sup>

Même si ce besoin de solliciter le passé semble inévitable pour l'homme, on ne peut pas dire que cela provoque chez lui plaisir ou bonheur; c'est une quête qui n'aboutit pas forcément. Bien au contraire, le narrateur nous fait partager ses insomnies, qu'il baptise « *Sa Majesté l'Angoisse* »<sup>266</sup>. Il nous décrit ses cauchemars, comme des enfants d'une fatalité :

des nuits hostiles [...] de vieilles terreurs [...] d'abracadabrantes angoisses nous étreignent : on n'était pas né qu'elles croupissaient déjà en nous... [...] des hontes jamais rassasiées...<sup>267</sup>

Le narrateur a besoin de ressentir ces sensations même si celles-ci ne sont pas forcément agréables : « *cette émotion que les hommes portent si souvent en eux et que je ressens jusqu'à m'arracher le cœur.*<sup>268</sup> »

L'évocation de ses cauchemars semble même, parfois, digne d'un conte fantastique :

Des revenants se glissent sous les paupières... [...] J'ai vu (employé six fois) [...] Certains courent le monde à la recherche de sensations et d'images; une nuit de mauvais sommeil en procure sans quitter le lit. [...] Ténèbres et silence ne me valaient

---

<sup>264</sup> Jean-Pierre Maurel, *op. cit.* p. 3. Voir Annexes, p. 40.

<sup>265</sup> *ADB, op. cit.*, pp. 28-29.

<sup>266</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>267</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>268</sup> *Ibid.*, p. 107.

rien. Si je m'y aventurais, l'effroi arrivait au galop. Cent démons se donnaient rendez-vous dans la chambre.<sup>269</sup>

Cette vision cauchemardesque va même plus loin. Le narrateur n'est plus sûr de la réalité qu'il décrit, nous sommes alors proches des rêveries nervaliennes :

Je divaguais<sup>270</sup>; J'ai l'impression que ce n'est pas moi qui ai vécu ici; les souvenirs sont miens; un autre les a fabriqués.<sup>271</sup>

Le narrateur semble être victime d'une dissociation du corps et de l'esprit, comme Jean-Jacques Rousseau au long de ses *Rêveries du promeneur solitaire*. Alors, l'homme n'est plus dans un état conscient. Ainsi, il avoue :

Ça m'arrive souvent. Je songe à des faits de mon existence, je suis sûr qu'ils ont eu lieu, et il me semble que c'est un autre qui les a vécus.<sup>272</sup>

Les temps se mêlent, on observe une perte totale des repères : « *Je suis [...]. Naguère...* »<sup>273</sup> Le narrateur ressent même le besoin de convoquer un « autre moi », sorte de double qui prendrait à son compte le lourd poids des souvenirs : « *Un [...] détail qu'on imagine être seul à avoir remarqué et qu'un autre mentionne, [...]* ».<sup>274</sup>

De fait, l'angoisse du narrateur semble provenir de l'incapacité à revivre le passé, à rendre présent le passé : « *C'est souvent agréable le passé. Le terrible c'est de songer à cette jeunesse qui ne reviendra plus* ».<sup>275</sup>

La mémoire a tendance à embellir le passé, à l'enjoliver, à l'idéaliser et à sélectionner :

Tout ce qui était loin dans le temps leur paraissait beau. Les souvenirs les possédaient; avec leur profusion de mensonges.<sup>276</sup>

La réalité, elle, doit se vivre, brute, telle quelle.

Lors de ces promenades, nous observons toujours une correspondance entre le paysage et les sentiments du narrateur. Les lieux conduisent à la rêverie nécessaire

---

<sup>269</sup> *Ibid.*, pp. 106-107.

<sup>270</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>271</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>272</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>273</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>274</sup> *Ibid.*, pp. 19-20.

<sup>275</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>276</sup> *Ibid.*, p. 166.

aux souvenirs. Mais l'afflux de souvenirs ne semble pas chasser de l'âme les traumatismes, on serait même tenté de dire, au contraire :

D'habitude quand je viens à Nice, j'évite de rôder dans ce coin entre l'usine à gaz et le pont du chemin de fer [...] J'y vois ma mère partout. [...] Ces visions me causent un mal physique.<sup>277</sup>

Curieusement l'évocation de ces lieux du souvenir ne se fait pas à l'aide d'adjectifs qualificatifs.

L'éloge fait à cette ville se retrouve dans une autre réalité. Ce sont les gens qui la peuplent qui en font la félicité. Maintenant que ces gens ont disparu, ces lieux restent les mêmes mais ils ont perdu leur âme. Ils ne peuvent être décrits qu'à travers la remémoration. C'est l'extrême sensibilité du narrateur qui lui permet d'entrer en communion, en symbiose, avec les lieux du passé. Avec l'imprégnation des voix, des couleurs, des parfums, il prend conscience de sa propre existence. Pour le narrateur, l'instant ne prend vie qu'à partir du moment où il est écrit. Ecrire permet à la fois, à celui qui prend la plume, d'assumer son passé, de vivre le présent et de pouvoir se tourner vers l'avenir. Il ne lui est possible de vivre sa vie que lorsqu'il parvient à faire le deuil de son passé, par la littérature. Pierre Bergounioux ne dit pas autre chose à partir de sa propre expérience d'écrivain :

C'est pour s'être découvert un avenir que les gens de mon âge, et de ma sorte, se sont sentis dépositaires d'un passé<sup>278</sup>

La mémoire est une persistance accompagnée de reconnaissance<sup>279</sup>

Le reste s'est consumé dans un présent pur.<sup>280</sup>

Louis Nucera entretient un rapport très particulier à la littérature, quasi charnel. Nous avons évoqué Jean-Jacques Rousseau, plus haut. Notre écrivain semble également faire l'expérience de la « rêverie » au cours de ses romans, rêverie au sens étymologique de « re puerare », retomber en enfance. Pour Gaston Bachelard, la rêverie est reconstitution du monde passé de l'univers maternel. La rêverie s'écrit en langue maternelle (opposée à la langue paternelle c'est-à-dire opposée au discours construit et rhétorique) et l'enfance est l'univers féminin par excellence :

---

<sup>277</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>278</sup> Pierre Bergounioux, *La puissance du souvenir dans l'écriture*, Nantes, Editions Pleins Feux, 2000, p. 7.

<sup>279</sup> Pierre Bergounioux, *op. cit.*, p. 39.

<sup>280</sup> *Ibid.*, p. 40.

La rêverie, si différente du rêve [...] nous est en effet apparue [...] d'essence féminine. [...] Elle est vraiment, pour tout être humain, homme ou femme, un des états féminins de l'âme. [...] le rêve relève de l'animus et la rêverie de l'anima. [...] Vers ce pôle de l'anima vont nos rêveries qui nous ramènent à notre enfance.<sup>281</sup>

Notre écrivain, à l'aide de ces promenades, poursuit ce rêve irréalisable de retrouver le passé et, au-delà, de retrouver l'amour maternel.

---

<sup>281</sup> Gaston Bachelard, *La Poétique de la rêverie*, Paris, Éditions Presses Universitaires de France, 3<sup>ème</sup> édition, 1965, pp. 17-18.





13. Louis et sa maman

Les chapitres des romans semblent correspondre à autant de promenades, nécessaires détours et digressions. La rêverie est une pensée digressive et libre dont le développement s'apparente à la figure des poupées gigognes. La préoccupation première n'est pas la compréhension du monde mais la compréhension de soi. La promenade nous livre donc une écriture en train de se faire.

La promenade est nécessaire à la rêverie : la rêverie est une métaphore de la promenade. La balade réactive les souvenirs et les perceptions. Au mouvement du corps, correspond le mouvement de la pensée. Ce déplacement naturel, impensé, du corps permet de stabiliser la pensée, de l'apaiser, et de la libérer, il lui donne un rythme, à la manière d'une berceuse. Le cerveau n'est pas linéaire, il est errance créative.

Toutes ces marches répondent à d'autres marches du passé, promenades de jeunesse, elles miment la promenade mentale du narrateur qui écrit et se souvient. Notre écrivain éprouve le besoin de célébrer un moment particulièrement heureux pour retrouver un état de plénitude et d'apaisement, qu'il lui est en fait impossible de recréer parce que justement, ce qui a été vécu ne peut pas se revivre, surtout sans la présence des protagonistes principaux.

Louis Nucera raconte toujours le passé, il s'attache à évoquer des êtres qui ont disparu, comme s'il était hanté par l'idée d'une disparition irrémédiable, dans l'oubli individuel et collectif. Si son registre favori est celui de la mémoire, son mode d'expression privilégié est le retour en arrière. Le « flash-back », en effet, plus encore que le récit au passé, permet d'obtenir une superposition du passé sur le présent, et donc un contrepoint constant entre un monde révolu, bien que très proche encore, et un présent donnant l'illusion trompeuse de le continuer, mais où les vides creusés par la mort sont si grands que rien, à vrai dire, ne subsiste hormis ce passé.

Les lieux dont il est question sont à la fois clos et ouverts. Parfois, à un moment donné, nous est offerte une ouverture sur la mer et l'immensité, mais lui succède toujours un retour aux sources, à l'épicentre, société close et paradisiaque, car il s'agit avant tout d'un récit fait à lui-même, d'un retour réflexif sur soi.

Même le temps perd ici sa valeur habituelle : il n'est plus question du temps du calendrier mais d'un temps personnel. Ce resserrement spatio-temporel prend les

allures d'un phénomène de compensation qui vise à combler le manque produit par la perte de la mère : l'écriture est alors un long processus de réparation progressive. La souffrance lave la culpabilité, donc lave une autre souffrance. Ce besoin de déambuler est nécessaire car l'absence de mouvement, c'est en quelque sorte la mort. Le narrateur part à la recherche d'une vérité morale, vérité vers laquelle il veut aller pour retrouver un certain bonheur, bonheur d'un temps où existait le couple fusionnel qu'il formait avec sa mère et qu'il tentera de reconstituer avec son épouse. Il ne s'agit pas seulement d'évoquer des souvenirs mais de faire affleurer un souvenir impossible : la mère. La fonction de l'écriture est d'étayer ce souvenir impossible. Le narrateur est irrémédiablement lié à un être qui lui échappe car cet être échappe à la mémoire.

Le détour par le roman parvient à traduire, plus intimement qu'une autobiographie aurait pu le faire, la vie de l'auteur. C'est un texte de fiction qui peut être lu comme une autobiographie. Les lettres insérées, par exemple, dans *Le Kiosque à musique*, sont des lettres tout à fait réelles. Il s'agit de la véritable correspondance entre Suzanne et Louis. Mais, ce clin d'œil secret, le lecteur l'ignore et aucune note ne le précise. C'est donc que l'auteur n'a pas cru bon d'apporter cet éclairage autobiographique. Ces textes ne sont pas de simples témoignages autobiographiques, ils ne sont pas non plus seulement des artifices littéraires. Si ce sont de véritables biographèmes, l'écrivain ne les a pas introduits dans ce but. Néanmoins, la vie se mêle à la fiction, comme, inversement, la fiction peut rendre compte de la vie.

Le projet nucerien n'est pas de nature autobiographique. Il n'y a pas de reflet fidèle de la réalité, de reconstitution exacte des faits, mais des distorsions... Ces distorsions sont certes contraires au pacte. Cependant, c'est justement au sein de ces distorsions, digressions, que le lecteur puise la vérité. Ce qui importe, ce sont moins les références biographiques que le sens que leur confère leur transformation par la fiction, leur structuration par l'imaginaire et l'écriture, leur reconstruction par la poésie.

On retrouve des personnages qui se ressemblent curieusement d'une œuvre à l'autre, mais qui changent pourtant d'identité d'une œuvre à l'autre. Il s'agit alors, pour chacun d'entre eux, plus d'un type que d'un individu. Ils sont la déclinaison de véritables archétypes. Ce sont des êtres de fiction, un mélange de données

autobiographiques, d'imaginaire et de littéraire. Ils prennent leur signification symbolique en s'intégrant dans un système caractéristique de l'imaginaire nucerien. On peut même distinguer des couples (fondés soit sur une ressemblance, soit sur une différence). Peut alors prendre forme le mythe.

Le narrateur qui relate l'histoire ressent le besoin de prendre ses distances par rapport au personnage qu'il a été. L'imaginaire envahit le récit. La biographie de l'imaginaire est la biographie de l'autre en soi. L'écriture ne reproduit jamais la vie à l'identique, elle donne des versions, des variantes de l'existence. L'œuvre de Louis Nucera semble révéler des instantanés de l'existence, comme le journal en plusieurs tomes d'une errance au fil d'une écriture présente; journal qu'il entreprit sans jamais l'achever, car il ne trouva pas dans cette forme d'écriture l'apaisement recherché.

Si le narrateur a eu le besoin d'écrire ce dont il se souvenait, sans chercher à y mettre de l'ordre, cette gymnastique intellectuelle ne l'a jamais satisfait. Il a besoin de reconstruire le processus même du souvenir, c'est-à-dire de donner à voir un assemblage de données disparates entretenant un lien entre elles, sans que ce lien ne soit pour autant visible au premier regard.

Le texte est une constante errance d'un lieu à un autre. Plus encore, il est une errance d'un souvenir à un autre. L'enchâssement de la remémoration passe nécessairement par l'activité d'écriture. S'il faut accorder une importance à la diégèse, ce n'est donc pas tant pour son contenu que pour sa structure, son organisation, la manifestation en elle du processus du souvenir, des mécanismes de l'écriture. À cette lecture du texte, un sens se dégage, une interprétation peut être livrée : son livre le reconstruit autant qu'il construit son livre.

La mémoire individuelle permet alors d'accéder à la mémoire collective, elle permet de retrouver un temps mythique des origines.

### **1.3.2. Prédominance de l'oralité : du « moi » au « nous »**

#### **1.3.2.1. Un monologue intérieur en train de s'écrire**

Le texte porte en lui une démarche littéraire, l'invention d'une harmonie. L'œuvre se lit comme le va-et-vient de l'esprit se souvenant... Au rythme de la parole correspond le rythme de la pensée intérieure.

Tout d'abord, le narrateur se demande sans cesse comment, en tant qu'écrivain, il peut mettre en route sa mémoire afin de pouvoir la restituer au plus près de la vérité. Peut donc se lire une véritable réflexion sur le « je » du narrateur, réflexion qui est en elle-même problématique puisqu'elle révèle son incapacité à identifier ce « je ». Le lecteur est donc amené à faire confiance à un narrateur qui dit lui-même vouloir rester anonyme. La narration ne s'impose donc jamais en toute puissance mais déplace l'enjeu à un niveau supérieur. L'expérience individuelle n'a d'intérêt que si elle porte en elle une réflexion universelle.

Cette approche évite alors tout le côté ennuyeux qui pourrait en découler sous couvert d'une expérience en train de se faire, d'une réflexion en train de naître au gré des souvenirs livrés, semble-t-il, tels quels. Il y a l'apparence de quelque chose de « brut » dans les textes de notre romancier, le refus de l'apparat et du superflu, pour livrer ce qui s'apparenterait à une pensée naturelle. Pourtant, rien n'est plus travaillé que ce texte aux allures de « témoignage brut ». L'écrivain donne l'impression d'écrire au rythme de ses pensées et de nous livrer une sorte de « monologue intérieur ». C'est peut-être cette appellation qui serait la plus proche du ressenti que nous avons à la lecture de notre Trilogie. Ce serait d'ailleurs ce monologue intérieur qui ferait naître l'incroyable musicalité du texte avec l'emploi fréquent du discours indirect libre. Selon Edouard Dujardin, le monologue intérieur serait :

[...] un discours sans auditeur et non prononcé, par lequel un personnage exprime sa pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient, antérieurement à toute organisation logique.<sup>282</sup>

Le lecteur se trouve ainsi pris dans la tourmente d'une conscience, et c'est ce qui expliquerait cette sensation de narration en spirale à laquelle nous sommes sans cesse ramenés. Il nous faut tout de même apporter une nuance aux propos d'Edouard Dujardin. Sa définition du « monologue » semble imposer le « non prononcé ». Or nous savons par Suzanne, l'épouse de Louis Nucera, que le texte ne s'imposait définitivement dans sa version écrite que lorsqu'il avait passé l'épreuve de l'oralité. Tel Gustave Flaubert et son mythique « gueuloir », Louis Nucera se lisait à lui-même ses textes à haute voix, il les lisait à ses proches et ce n'est que lorsque la musicalité lui convenait que ceux-ci prenaient leur forme écrite définitive.

---

<sup>282</sup> Edouard Dujardin, *Les lauriers sont coupés*, Paris, Éditions U.G.E. (Collection 10/18), 1968.

L'importance de l'oralité et de la musicalité prévaut sur celle de l'écriture. Il n'existe de « bons écrits » pour notre auteur que d'écrits qui se disent, qui se parlent, en accord profond avec une tradition orale prédominante. On a raconté des histoires au narrateur qui les raconte à son tour, à la manière des troubadours d'autrefois :

L'histoire appartenait au livre d'or de la famille. On se plaisait à la raconter.<sup>283</sup>

Je vois les êtres tels que ma mère ou mon oncle les racontaient [...].<sup>284</sup>

Marie racontait.<sup>285</sup> ; Elle racontait [...].<sup>286</sup>

L'emploi de ce verbe comporte encore de nombreuses occurrences. De même, l'emploi de nombreuses interrogatives contribue à cet effet d'immédiateté de la pensée et donc du récit :

Qu'est-ce que je cherche, là, dans les rues de Nice ? Pourquoi ces promenades qui virent au pèlerinage ? Est-ce un besoin d'arrêter l'avalanche des heures, des mois, des années ? Séjourner dans le passé inverse le sablier.<sup>287</sup>

Ce mode d'énonciation, que nous appellerons « monologue », exclut toutes formes d'actions, au profit de réflexions et de souvenirs.

L'emploi fréquent et prédominant de phrases simples, de phrases nominales et de parataxes asyndétiques donnent l'illusion d'une notation immédiate des impressions qui parviennent à la conscience du personnage :

Il coiffe son chapeau. Je prends Nicky dans mes bras. Il pousse un soupir qui s'achève en ronflement. Nous descendons l'escalier. La voiture est au pied de l'immeuble. L'aventure nous attend.<sup>288</sup>

Les rapports de cause à effets sont souvent éludés, sous entendus, allant de soi, comme si le lecteur, devenu intime lui aussi, pouvait comprendre et construire seul la conjonction ou la chronologie :

Le soir elle m'acheta des andouillettes, mon plat préféré. J'en avais mangé chez un de mes oncles. A la maison on n'en grillait jamais. Ma mère prétendait que c'était mauvais pour ma santé.<sup>289</sup>

Cette volonté de discrétion, de pudeur, rejoint la réflexion de Gustave Flaubert :

---

<sup>283</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>284</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>285</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>286</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>287</sup> *ADB, op. cit.*, p. 14.

<sup>288</sup> *CL, op. cit.*, p. 155.

<sup>289</sup> *ADB, op. cit.*, p. 115.

L'autobiographie perce sous le roman, mais sans déclamation ni étalage de personnalité.<sup>290</sup>

### 1.3.2.2. Conversations, entretiens

Les trois romans qui nous occupent donnent en effet l'impression, à la lecture, d'avoir été pris en notes au cours d'entretiens, et tout porte à croire que ce n'est pas tout à fait faux puisque Louis Nucera, lorsqu'il parlait de ses romans, les présentait toujours comme les conséquences d'une grande observation et d'une écoute attentive. Et c'est en cette oralité apparente que réside l'art de Louis Nucera, de parvenir à créer l'illusion que nous sommes en train de lire des conversations, d'écouter des récits au coin du feu, qui semblent être restitués tels quels. *Chemin de la Lanterne* semble reprendre des conversations entières entre un narrateur qui dit « je » et l'oncle Antoine; d'ailleurs le terme de « conversation » n'est pas à proprement parler approprié car dans ces moments, le narrateur s'efface totalement. Il prend la peine d'ouvrir les guillemets pour bien signaler le changement d'énonciateur et laisse parler son personnage. Il se borne, semble-t-il, à recueillir avec bienveillance et gourmandise la mémoire des anciens.

Parfois, il ménage de véritables pauses dans le récit, où la limite entre discours direct, discours indirect ou discours indirect libre n'est pas très bien définie. On commence par du discours indirect libre : « *De son filet, elle sort un paquet et me le tend. Je l'ouvre : de la coppa! Un gros morceau!* »<sup>291</sup>

Puis la pause se poursuit au discours direct :

Je la gronde : « C'est de la folie! Vous vous ruinez! Au prix où elle est... - Je sais que vous l'aimez. Je l'achète dans le Vieux-Nice. Ils me connaissent! C'est un beau magasin! Ils me donnent la meilleure... »<sup>292</sup>

Le récit reprend ses droits mais pour un très court laps de temps et pour parler du... dialogue : « *Nous poursuivons un dialogue qui semble écrit à l'avance; les mimiques même sont prévues [...]* ».<sup>293</sup>

Enfin, cette séquence se termine par l'emploi du discours indirect : « *Elle m'explique qu'elle est arrivée après moi parce qu'elle avait égaré ses clés [...]* ».<sup>294</sup>

---

<sup>290</sup> Gustave Flaubert, « Lettre à Ange Pechmedja », 1861, *Correspondance*, Rouen, Éditions Danielle Girard et Yvan Leclerc, 2003.

<sup>291</sup> *ADB*, op. cit., p. 61.

<sup>292</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>293</sup> *Ibid.*, p. 61.

Chaque phrase du dialogue est entrecoupée de commentaires du narrateur qui visent toujours à mettre en relation paroles, trait physique et trait moral :

Il y a de l'astuce dans son visage, une astuce inutile et des bouffées de jeunesse et de naïveté qui atténuent la trace des années et des épreuves.<sup>295</sup>

L'analyse de l'emploi des différents discours sera faite, en détails, ultérieurement.

Le récit de vie constitue une autre entité de l'écriture de soi, nous l'avons vu à propos du récit de la vie de Maria. Le récit de vie est défini comme une :

[...] expression générique où une personne raconte sa vie ou une fraction de sa vie à un ou plusieurs interlocuteurs.<sup>296</sup>

Christine Delory-Momberger établit la différence suivante entre un récit de vie et une autobiographie :

Contrairement à l'autobiographie, le récit de vie est un récit suscité par une demande extérieure et cette demande est adressée à quelqu'un qui la plupart du temps n'aurait jamais songé à écrire sa propre autobiographie.<sup>297</sup>

Et elle complète ainsi sa définition :

Le récit se présente comme le langage du fait biographique primordial, comme le discours dans lequel nous écrivons notre vie, ou encore, pour reprendre une expression de Paul Ricoeur, comme l'opérateur de la mise en intrigue selon laquelle nous faisons de notre vie une histoire.<sup>298</sup>

Alex Lainé utilise même le terme de « bio-oralisation »<sup>299</sup> lorsqu'il fait référence au récit oral de sa propre vie. Dans les trois romans concernés, plus que nous poser la question de l'auto-bio-graphie, il nous faut en fait questionner la problématique de la bio-graphie. Le narrateur nous raconte-t-il SA vie ou celle de Maria, Antoine, Adrien ou Mireille ? Nous l'avons vu, il n'est guère possible de répondre avec certitude à cette interrogation tant les liens sont tissés entre tous ces êtres. Le narrateur, en fait, semble SE raconter à travers ou plutôt à partir de la vie des AUTRES. L'identification difficile du narrateur dont nous avons déjà parlé est peut-être la réponse même à

---

<sup>294</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>295</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>296</sup> Gaston Pineau et Guy Jobert, *Histoires de vie*, Tome II, Paris, Éditions L'Harmattan, 1989.

<sup>297</sup> Christine Delory-Momberger, *Biographie et éducation, figures de l'individu*, Paris, Éditions Economica (Collection Anthropos), 2003, p. 212.

<sup>298</sup> *Ibid.*, p. 212.

<sup>299</sup> Alex Lainé, *Faire de sa vie une histoire*, Paris, Éditions Desclée de Brouwer, 1998.



notre question. Qui est « je » ? Nous ne le savons pas. Ce que nous savons, c'est qu'il y a « elle », « lui », « eux » et que « je » est en quelque sorte la somme de tous, ou la voix de tous. Car, peut-être n'y a-t-il pour Louis Nucera que destin collectif, qu'œuvre collective pour ce petit peuple dont il se sent totalement solidaire, malgré sa réussite personnelle, son éloignement, et dont il se fait le héraut.

A l'issue de la lecture de ces trois romans, qu'avons-nous appris et surtout de qui connaît-on finalement le mieux la vie : de Maria, d'Antoine, de Jean ou de « Je » ? Et que dire quand « je » se voit donner un prénom dans *Le Kiosque à musique* et se dédouble de façon alors plus complexe que dans la situation de mimésis dont nous avons fait l'expérience ?

Dans sa définition du récit de vie, Marie-Madeleine Million-Lajoinie nous permet d'avancer dans notre découverte des trois romans de Louis Nucera :

Le récit de vie est le produit du regard en arrière que l'on porte sur sa vie et que l'on décide de mettre en mots. Du fait même de cette vision rétrospective de sa propre histoire, des souvenirs nécessairement lacunaires qui la portent [...]; du fait aussi de la traduction en mots de ses souvenirs, le récit de vie est une re-construction.<sup>300</sup>

C'est justement dans cette démarche de re-construction, qui suit chez notre narrateur une destruction de la chronologie, que naît l'œuvre. Nous pourrions émettre une restriction supplémentaire à propos de la probabilité pour la vie de la grand-mère d'être devenu un récit de vie : celui-ci doit être un acte initialement volontaire, consenti par celui ou celle dont va être racontée la vie. Maria connaissait-elle le projet de Louis Nucera lors de leurs discussions interminables ? Et Antoine, connaissait-il l'objet des visites du petit Louis qui n'était en fait pas tout à fait son neveu ? Que dire de Monsieur Adrien qui raconta sa vie à Louis qui devient... Jean ? Notre labyrinthe subjectif n'a pas de fin et l'enchevêtrement de la voix narrative n'a pas fini de nous perdre. S'il y a bien eu « bio-oralisation », pour reprendre l'expression de Alex Laine, celle-ci a eu lieu de manière inconsciente. Peut-être même peut-on tenter le néologisme de « bio-oralisation-graphie », puisqu'il s'agit bien de retranscrire par l'écriture ce que plusieurs personnes réelles ont raconté de leur vie à l'oral.

---

<sup>300</sup> Marie-Madeleine Million-Lajoinie, *op. cit.*, p. 11.

A travers la vie d'autrui, l'auteur raconte en fait sa propre vie, indissociable, nous allons le voir, de celle et de ceux qui ont partagé ses joies, ses souffrances, un cheminement commun vers l'espoir d'une vie meilleure. Il raconte une vie, des vies, LA vie.

### **1.3.2.3. Une voix intime qui dit la voix collective d'un « groupe »**

Par groupe, nous entendrons en fait plusieurs groupes : la famille proche, la famille éloignée, les amis, les voisins, les commerçants, les Italiens..., dont on pourrait presque imaginer les rapports qu'ils entretiennent par une série de cercles concentriques. Louis Nucera déclare à Gérard Camy :

Henry Miller me disait : « Si tu regardes ton nombril et si ton nombril est intéressant, tu atteins l'universel. » Disons que je regarde mon nombril et surtout mon entourage proche. »<sup>301</sup>

A plusieurs moments, nous avons l'impression d'entendre une voix collective, comme si on nous livrait des réflexions, des sentiments appartenant à un groupe plutôt qu'à l'individu. Il en est ainsi surtout lorsque s'égrènent les aphorismes :

[...] il semble faire bon revenir où on a appris à vivre.<sup>302</sup>

La ville est un aide-mémoire.<sup>303</sup>

La vie ressemble à une histoire drôle qui rate son but.<sup>304</sup>

Certains souvenirs semblent appartenir à plusieurs, et même à tout le monde. C'est même parce qu'ils appartiennent à tout le monde qu'ils peuvent perdurer. Nous assistons à un va-et-vient entre cette mémoire individuelle et cette mémoire collective, que Maurice Halbwachs caractérise ainsi :

[C]haque mémoire individuelle est un point de vue sur la mémoire collective, que ce point de vue change suivant la place que j'y occupe, et que cette place elle-même change suivant les relations que j'entretiens avec d'autres milieux.<sup>305</sup>

---

<sup>301</sup> Gérard Camy, *op. cit.*, p. 38. Voir Annexes, p. 157.

<sup>302</sup> *CL*, *op. cit.*, p.114.

<sup>303</sup> *Ibid.*, p. 190.

<sup>304</sup> *Ibid.*, p. 237.

<sup>305</sup> Maurice Halbwachs, *La mémoire collective* (1950), Paris, Éditions Albin Michel, édition critique établie par Gérard Namer, préface de Marie Jaisson, 1997, p. 94. Disponible sur : <http://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/04/70/04/PDF/tel-00006609.pdf>

La mémoire individuelle qui est en mouvement ressent le besoin de s'appuyer sur la mémoire collective pour confirmer, préciser, vérifier ses souvenirs. C'est un garant de ses souvenirs :

Elle se souvient des années où j'allais à l'école avec son fils Fabien, de ma mère qui m'accompagnait. « Elle était toujours en noir, la pauvre... Etre veuve si jeune !... »<sup>306</sup>

Maurice Halbwachs le confirme :

Nos souvenirs demeurent collectifs, et ils nous sont rappelés par les autres, alors même qu'il s'agit d'événements auxquels nous seuls avons été mêlés, et d'objets que nous seuls avons vus. C'est qu'en réalité, nous ne sommes jamais seuls.<sup>307</sup>

Le narrateur peut compter, pour retrouver son propre passé, sur les souvenirs des autres. Ces points de résurgence qui sont extérieurs à lui-même lui permettent de stimuler, d'augmenter sa mémoire intérieure. Il en va ainsi de tous les événements dont le narrateur n'a pas été témoin et qu'il nous livre pourtant, événements qu'on lui a racontés, qu'une photo retrouvée a tirés de l'oubli... D'où ce besoin de se retourner toujours sur les générations passées pour écrire ses propres souvenirs : la grand-mère, l'oncle...

Il ressent le besoin d'entrer en contact avec des générations appartenant à un passé encore plus reculé. Par les récits de ces vieilles personnes qui n'ont plus vraiment d'intérêt à maîtriser le temps, qui n'ont plus réellement de prise sur le présent, il parvient à jeter un pont entre le passé et le présent :

J'éprouve le plaisir de la questionner sans cesse et, au risque de la choquer, de la faire répéter. Elle ne refuse pas de parler. Au contraire.<sup>308</sup>

Louis Nucera cherche ainsi à retrouver les manières d'être et de penser d'autrefois. Il a besoin d'entrer en contact direct avec des « spécimens » de la période qu'il cherche à se remettre en mémoire. Il a besoin de peupler ses souvenirs de couleurs, de voix, d'odeurs pour qu'ils parviennent à s'étoffer. Il ressent la nécessité, après avoir recréé les strates du temps passé, l'espace ancien, d'y introduire maintenant des personnages témoins. Le fait d'entrer en contact avec ceux qui vivaient comme lui, pensaient comme lui au temps du bonheur, de l'âge insouciant, au

---

<sup>306</sup> ADB, *op. cit.*, p. 28.

<sup>307</sup> Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, *op. cit.*, p. 52.

<sup>308</sup> ADB, *op. cit.*, p. 87.

temps où le groupe étroit familial existait encore, lui permet de retrouver l'illusoire bonheur passé.



14. Les parents de Louis, aux temps heureux

Les récits qui retiennent notre attention se lovent au cœur d'un espace généalogique très fortement marqué, avec une description précise et permanente de l'environnement social et culturel. Il ressort de cette description un désir continu de livrer un témoignage, mais ce témoignage n'a pas de destinataire défini. L'œuvre de Louis Nucera semble être motivée par l'envie, le besoin vital même, d'inscrire un récit profondément intimiste dans une mémoire collective. La part du besoin individuel et du besoin collectif n'est jamais clairement perceptible. Est-il nécessaire d'écrire une vie individuelle pour introduire l'histoire d'une époque passée, sorte d'âge d'or ? Ou l'histoire collective sert-elle de cadre, d'écrin, à l'écriture de destinées individuelles (Histoire collective qui fera d'ailleurs l'objet d'une étude à part entière) ? Existe-t-il une cause défendue ici ? Y a-t-il un message délivré ? Les codes de lecture sont brouillés pour que chacun puisse y trouver peut-être ce qu'il cherche. Les destinées humaines, de l'individuel au collectif, peuvent s'y retrouver.

Très souvent, l'écrivain nous donne l'impression de n'être qu'un porte-parole, de prêter sa plume à toute une communauté qui habituellement reste sans voix. Il s'agit de donner du sens à des existences qui en sont privées. Ce « devoir de mémoire » qui anime Louis Nucera semble curieusement porter à la fois sur le domaine affectif et sur la sphère sociale. Le terme même de « mémoire » revient inlassablement au cours des pages : « *Leur mémoire matait le temps.* <sup>309</sup>, [...] *approvisionner leur mémoire.* <sup>310</sup>, [...] *dans les mémoires [...].* <sup>311</sup>

Les trois romans de notre corpus répondent même parfois au besoin d'acquitter une dette, de se justifier. Louis Nucera écrira cette phrase terrible dans l'entretien avec Jean-Pierre Maurel :

Beaucoup de gens meurent dans l'ignorance de ce qu'ils sont; je tente de me connaître un peu en excluant la complaisance et la névrose de culpabilité qu'on nous inculque...<sup>312</sup>

Peut-être notre écrivain a-t-il éprouvé le besoin de tremper sa plume dans la mémoire niçoise parce qu'il vit un déchirement : lui qui chante en permanence les louanges de sa ville, de sa région, lui qui encense toujours ce petit peuple, il vient

---

<sup>309</sup> *Ibid.*, p.39 .

<sup>310</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>311</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>312</sup> Jean-Pierre Maurel, *op. cit.*, p. 4. Voir Annexes, p. 41.

pourtant de les quitter presque définitivement, ces lieux qu'il aimait, ces petites gens qu'il admirait, cette catégorie sociale qu'il défendait, pour prendre l'habit de l'intellectuel quelque peu embourgeoisé du XVIII<sup>ème</sup> arrondissement parisien. Ne peut-on lire ici en filigrane la culpabilité de celui qui, somme toute, aura fini non pas par renier ses origines mais tout du moins, par s'en extraire et par revendiquer sa réussite ? Comme si l'homme avait ressenti le besoin de se réapproprier son existence, et de redonner sens et cohérence à son itinéraire dispersé, par l'écriture.

Le narrateur nous livre une véritable carte d'identité, sa généalogie, son "identité sociale" telle que la définit Marie-Madeleine Million-Lajoinie :

On retrouve dans les récits de vie l'expression de ce qui constitue *l'Identité sociale* des auteurs, celle qui est assignée à tout individu par la famille et donc par la collectivité – le nom propre en est le signifiant essentiel – du fait de la position sociale dont il a hérité (dans une lignée, dans une culture, dans un statut social... etc.) et de celles qui ont pu être les siennes propres aux différentes étapes de sa biographie dans les divers contextes sociaux et institutionnels où il a évolué; dans ses univers sociaux et d'appartenance, les divers « nous » dont il a fait partie et qui forment le « soi » constitutif de la personnalité individuelle.<sup>313</sup>

Les récits de Louis Nucera sont très marqués par son univers social originel, le milieu social auquel se rattache sa famille, sa lignée familiale. Il parle même, à propos d'une bagarre dont son père est sorti vainqueur, d'une « [...] *histoire (qui) appartenait au livre d'or de la famille* »<sup>314</sup>. Nucera semble comme écartelé entre son devoir d'identification et son aspiration à la différenciation : l'œuvre littéraire naît de ce déchirement, de cette contradiction permanente. Si ce monde décrit est si parfait, pourquoi toute sa vie chercher à le fuir ? En découle un sentiment de culpabilité permanent, l'impression de tuer, métaphoriquement, la mère nourricière, sentiment qu'il cherche à dépasser, à soigner, par l'écriture. L'originalité de son écriture intime se niche au sein de cette souffrance identitaire.

Cette culpabilité, cette souffrance lui interdisent de s'identifier comme écrivain :

Est-il normal qu'un homme qui a choisi d'écrire parce qu'il ne peut pas ne pas écrire (j'hésite toujours à employer pour moi le mot « écrivain ». Toute ma vie j'ai placé si haut cette fonction ( ? ) qu'elle me semble inaccessible. Quand je vais dans un hôtel et que l'on me donne à remplir la fiche de renseignement, à la ligne profession je suis toujours tenté de tracer ce mot merveilleux : écrivain. Mais cela me semble si prétentieux que je n'ose), est-il normal qu'un écrivain (disons-le) [...].<sup>315</sup>

---

<sup>313</sup> Marie-Madeleine Million-Lajoinie, *op. cit.*, p. 52.

<sup>314</sup> *CL*, *op. cit.*, p. 37.

<sup>315</sup> Louis Nucera, *Journal*, 23 août 1977, Cahier 2, *op. cit.*, pp. 7-8. Voir Annexes, p. 88.

C'est un véritable déchirement identitaire qui se lit ici. Il s'agit, à la fois, de parvenir à se revendiquer comme appartenant à une lignée, et de s'assumer comme différent sans renier pour autant sa fidélité sociale et familiale. De ce fait, le narrateur se réclame sans cesse d'un système de valeurs traditionnelles qui lui a été transmis et qu'il se sent le devoir de transmettre à son tour. Les lecteurs sont en fait les enfants qu'il n'a pas eus. Il cherche à se faire auprès d'eux le passeur de ce que ses parents lui ont légué.

Il existe une hésitation continuelle entre la revendication d'un « Je » écrivant et celle d'un « Nous » identitaire. L'éloignement géographique et affectif a fait naître en lui un sentiment de nostalgie, les modèles référents deviennent alors des modèles magnifiés. La vie ne peut être possible dans le nouvel environnement social et culturel du narrateur qu'une fois manifestée l'empathie pour cet univers idéalisé qu'il n'aura pourtant eu cesse de quitter !

Nous savons que même si l'œuvre littéraire livre des souvenirs, raconte l'enracinement, au sens propre comme au figuré, le présent de l'écrivain est un présent déraciné, puisque Louis Nucera se trouve à Paris lorsqu'il écrit sa geste niçoise. Peut-être faut-il voir ici justement l'explication de l'expression de la nostalgie. Surgit le besoin de recréer la réalité généalogique : c'est pour cette raison que nous avons une description très précise des coutumes (linguistiques, culinaires...), des modes de vie d'une certaine époque, dans un lieu donné. Et les pages qui s'en suivent peuvent se lire comme de réels documents sociologiques, l'auteur devenant alors véritablement anthropologue. Le « Je » écrivant se fond alors dans un « Nous » qui le rassure, il y retrouve sa famille :

[S]a propre histoire prolonge celle de ses ancêtres.<sup>316</sup>

L'évocation des modèles propres à sa lignée, n'exclut pas pourtant une appréciation positive du chemin parcouru depuis...<sup>317</sup>

Alors que nous avons déjà longuement évoqué la question du « je » dans nos romans, nous n'avons que très peu parlé du « nous » qui est employé également très fréquemment :

---

<sup>316</sup> Marie-Madeleine Million-Lajoinie, *op. cit.*, p. 60.

<sup>317</sup> *Ibid.*, p. 61.

[...] la Mélancolie. Ah ! je la connais. Tout son répertoire et ses artifices : ses mélodies et son tutti d'orgues, ses grâces de Majesté et ses clins d'yeux de roulure, le rêve qui nous emporte et les réveils quand on tombe de haut : trop de morts, déjà, nous entourent.<sup>318</sup>

Nous pourrions presque dessiner de grands cercles concentriques pour rendre compte de l'organisation des trois romans qui nous intéressent. Le centre en serait ce « Je » écrivant, le premier cercle serait l'univers familial immédiat, les parents (père/mère), puis il s'ouvrirait aux proches (l'oncle, la grand-mère de Suzanne); enfin, le cercle s'élargirait de nouveau au peuple niçois, au peuple de la Côte d'Azur, puis à l'Italie. Une autre organisation possible aurait pour centre, pour point de convergence, la mère : « *ma mère [...] de qui je n'aurais rien voulu oublier* »<sup>319</sup> ou plutôt l'élément douloureux de la mort de la mère, car tout y ramène inlassablement.

### 1.3.3. Mémoires, chronique : vers un romanesque littéraire

#### 1.3.3.1. Les mémoires dans la symbolique spiralaire

Il nous reste encore à envisager un genre relevant des écritures du moi. Nous parlons ici du genre mémorial. *Le Dictionnaire Larousse* le définit ainsi :

Relation écrite que quelqu'un fait des événements qui se sont passés durant sa vie, et dans lesquels il a joué un rôle ou dont il a été le témoin<sup>320</sup>

Nous retrouvons, en effet, un côté « Mémoires du siècle » dans nos trois œuvres, et nous y reviendrons longuement plus avant :

C'était en 1948. La France civile bouillonnait. Il y avait ceux qui souhaitaient rééditer le coup de Prague et ses lendemains chantants, et ceux qui n'en voulaient pas; sans doute étaient-ils au courant.<sup>321</sup>

---

<sup>318</sup> ADB, *op. cit.*, p. 14.

<sup>319</sup> CL, *op. cit.*, p. 71.

<sup>320</sup> Dictionnaire Larousse, <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/memoires>

<sup>321</sup> ADB, *op. cit.*, p. 126.



Mais cet intérêt pour les mémoires n'a pas de sens en lui-même pour Nucera, il ne prend sens qu'en mettant en valeur des destinées individuelles, ou collectives modestes.

Les mémoires relèveraient donc à la fois de l'autobiographie, de la chronique historique, du roman et du journal en ce sens qu'elles sont constituées du récit de faits historiques ou privés, relatés rétrospectivement mais nourris de souvenirs et de notes accumulés. Certes, il ne s'agit pas prioritairement de l'inscription des souvenirs dans la grande Histoire, mais, et c'est là l'originalité de l'œuvre, l'inscription dans la petite histoire, faite par les petites gens : petite histoire qui deviendra Grande.

S'il est une évidence d'affirmer qu'un écrivain puise dans son expérience personnelle pour rédiger son œuvre - souvenons-nous de Flaubert qui s'écriait : « *Madame Bovary, c'est moi* »<sup>322</sup> -, il est tout aussi évident d'affirmer que Louis Nucera ancre son œuvre dans un contexte historique, géographique et social bien défini.

Par exemple, lorsqu'il décide de parler de son père, il commence par définir le contexte géographique :

Il savait que son père était né à Beaulieu-sur-Mer, que son grand-père venait de Sicile mais il n'avait jamais pu connaître le nom de la ville où il avait vu le jour. Côté maternel c'était à Plaisance, Piacenza, dans l'Emilie, que toutes les recherches butaient.<sup>323</sup>

Mais autre chose est d'affirmer ce qui prévaut : si l'œuvre de Louis Nucera comporte une tentative de reconstruction de l'histoire individuelle et collective, celle-ci s'oppose, nous l'avons vu précédemment, à un projet d'écriture résolument autobiographique traditionnel. Le discours, appelons-le « discours du je » pour éviter de l'enfermer dans un genre prédéfini, se situe ailleurs, dans un intervalle ambivalent, à la fois ancré dans la réalité référentielle et ancré dans la fiction. Il est évident que l'auteur joue de ce brouillage textuel entre le récit autobiographique et la fiction romanesque, peut-être justement parce que le roman lui semble plus apte que l'autobiographie elle-même à réaliser ce qu'il se proposait d'écrire et de créer.

---

<sup>322</sup> Dans son *Gustave Flaubert, une manière spéciale de vivre*, Paris, Éditions Grasset, 2009, Pierre-Marc de Biasi a démontré que cet aveu, notifié pour la première fois par René Descharmes dans son *Flaubert, sa vie, son caractère, et ses idées avant 1857* (1909), Genève, Éditions Slatkine Reprints, 1993, serait très largement apocryphe.

<sup>323</sup> *ADB, op. cit.*, p. 31.

Si en effet, maints aspects des œuvres de Louis Nucera peuvent nous rappeler le dessein de François-René de Chateaubriand avec *Les Mémoires d'outre-tombe*, là encore nous devons envisager notre étude plus par anti-analogie que par simple analogie. Chez Louis Nucera domine la volonté de déconstruire les genres traditionnels en donnant à son lecteur un semblant de code de lecture qu'il s'empresse de démentir, à la fois antidote et poison, pour parler de façon imagée.

L'œuvre se trouve bien, tout comme *Les Mémoires*, située temporellement et géographiquement mais il nous semble que le voyage dans le temps et dans l'espace qui nous est proposé se situe dans un imaginaire qui se superpose au réel, avec un va-et-vient permanent entre le temps de la narration et les temps de l'histoire, entre le lieu de l'écriture et les lieux de la « fiction réalité ».

Il y a quatorze ans que je n'habite plus Nice. [...] Je sais où je vais. [...] J'y suis né : numéro 9 de l'avenue des Diablos-Bleus; né vraiment [...].<sup>324</sup>

Le lecteur est sans cesse promené entre présent et passé :

[...] mon grand oncle [...] On chuchotait qu'il avait du goût pour d'étranges dames; sa maîtresse faisait cent dix kilos.

Je descends la rue [...].<sup>325</sup>

Les lieux et les temps se télescopent et l'errance que nous tentons de suivre, sans véritable but géographique, donne elle-même sens au voyage qu'a entrepris l'auteur :

Qu'est-ce que je cherche, là, dans les rues de Nice ? Pourquoi ces promenades qui virent au pèlerinage ? [...] C'est que je bourlingue du haut de mon perchoir de Montmartre ! Sans faire un pas !<sup>326</sup>

C'est justement cette intemporalité et ce « nulle part » qui donne un sens à cette quête, un sens quasi mythique. La construction en spirale et la sensation d'éternel retour semblent donner sens à ce monde qui nie l'homme. L'homme écrivant, l'homme qui ose dire « je », lui opposerait donc une figure spiralaire symbole d'éternité, liant indéfiniment le commencement à la fin. Cette spirale permettrait donc d'échapper au temps ou, tout du moins, d'empêcher l'oubli du passé et donc du temps roi de la jeunesse. Cette forme circulaire réinvente le mythe de l'éternité de l'homme.

Mais elle symbolise en même temps la vaine quête prométhéenne, toujours recommencée, avec ses erreurs, ses échecs. Claire Mazaleyra note, à propos de son

---

<sup>324</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>325</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>326</sup> *Ibid.*, pp. 14-15.

étude de deux romans de Julio Cortazar, *Rayuela*<sup>327</sup> et Georges Perec, *La Vie Mode d'emploi*<sup>328</sup> :

[...] la figure qui représente le plus étroitement l'errance des personnages et du lecteur est la spirale, qui procède de la ligne courbe, celle de l'erreur, et du cercle infini, représentatif d'un enfermement absolu<sup>329</sup>

Mais n'y ajoute-t-elle pas une formule qu'elle prête à Kateb Yacine et que Nucera, « *le désespéré hilare* »<sup>330</sup>, aurait sans nul doute apprécié :

Celui qui se place sur une seule ligne droite ne va jamais bien loin<sup>331</sup>

### 1.3.3.2. Les disparus : devoir de mémoire

Notre narrateur, nous l'avons vu, cherche à reconstituer le passé à l'aide de données empruntées au présent. Pour ce faire, il a besoin de témoignages, récits, confidences des membres survivants du groupe. Les contacts avec la grand-mère, avec l'oncle, lui permettent de retrouver et de préciser certains souvenirs dont il avait totalement ou en partie perdu trace : « [...] *un succédané de ce qui fut avant que tout ça disparaisse* »<sup>332</sup>

Il va donc lui falloir reconstruire ses souvenirs à la lumière des éclairages fournis par les autres. Il va, à la manière des cubes des jeux d'enfants, ou des poupées gigognes, chercher à emboîter les témoignages des uns, les récits des autres dans ses propres boîtes à souvenirs pour permettre à sa mémoire de s'activer, de se préciser. Un souvenir est donc à la fois spontané et fabriqué, il est à la fois personnel et le résultat d'un échange collectif.

Il nous faut pour cela nous arrêter plus longuement sur le souvenir de son père. Quel souvenir réel le narrateur peut-il en conserver ? Sa mémoire se fatigue à essayer de restituer la figure du père et pourtant, elle se heurte à une impossibilité, comme s'il le tuait de nouveau. De là, va naître le besoin de confronter divers témoignages, d'approcher des gens qui l'ont connu :

---

<sup>327</sup> Julio Cortazar, *Rayuela*, traduction française, *Marelle*, par Laure Guille-Bataillon (partie roman) et Françoise Rosset (partie essai), Éditions Gallimard (Collection L'imaginaire), 1966.

<sup>328</sup> Georges Perec, *La Vie mode d'emploi*, dans *Romans et récits*, Paris, Éditions L.G.F., Le Livre de Poche (Collection Pochothèque), 2002.

<sup>329</sup> Claire Mazaleyrat, *La spirale, figure de l'errance contemporaine*, 2008, article paru sur [Equinoxes@brown.edu](mailto:Equinoxes@brown.edu), Brown University, Box 1961, Providence, RI 02912.

<sup>330</sup> Jean-Pierre Maurel, *op. cit.*, p. 4. Voir Annexes, p. 41.

<sup>331</sup> Claire Mazaleyrat, *op. cit.*

<sup>332</sup> ADB, *op. cit.*, p. 28.

[...] le pêcheur d'anguilles [...] m'admettait auprès de lui, car il avait connu mon grand-père, mon père, mort quand j'avais à peine cinq ans. Ce deuil me conférait un statut privilégié.<sup>333</sup>



15. Ange Nucera, père de Louis

---

<sup>333</sup> *Ibid.*, p. 24.

Ceux qui ont rencontré, apprécié, aimé ce père vont pouvoir lui communiquer un certain nombre de détails qui viendront s'ajouter aux récits que lui faisait sa mère. Nucera devient en quelque sorte restaurateur d'icônes. Il s'efforce d'ajouter peu à peu de la couleur, des contours, des dorures là où n'existait qu'un vague tableau informe. Tout doucement, délicatement, il remet de petites touches ici et là qui vont redonner vie à l'ensemble. Il a alors l'impression de redescendre dans le passé et de perfectionner ses souvenirs, de recouvrer sa mémoire. Plus le souvenir de son père se précise, plus il lui paraît conforme à la réalité qu'il s'en fait. L'image qu'il s'est faite de lui depuis sa naissance n'est pas une image fixe; elle évolue sans cesse, non seulement parce que des souvenirs se sont rajoutés aux souvenirs existants mais aussi parce que lui-même a évolué : il est lui-même en âge d'être le père de son père lors de sa disparition. Sa place au sein de la famille en est donc totalement modifiée. La mort, on le voit, n'arrête donc pas l'évolution de l'image qu'on se fait de l'autre car elle ne peut arrêter le cours de la pensée de celui qui cherche à se souvenir.

Il est impossible de parvenir à figer l'image d'une personne aimée disparue dans son esprit. Quelque temps encore, on peut se la représenter comme si elle était vivante, dans sa vie quotidienne, avec une voix, un parfum... mais peu à peu, on parvient de moins en moins à en fixer l'image, qui elle-même cesse de se transformer :

En réalité, jamais l'image d'un disparu ne s'immobilise. A mesure qu'elle recule dans le passé, elle change, parce que certains traits s'effacent et d'autres ressortent, suivant le point de perspective d'où on la regarde, c'est-à-dire suivant les conditions nouvelles où l'on se trouve quand on se tourne vers elle.<sup>334</sup>

Tout ce qu'il apprend de nouveau sur son père, sur sa mère et aussi sur ceux qui furent en rapport avec eux, tous les jugements nouveaux qu'il porte sur l'époque où il a vécu, toutes les réflexions nouvelles qui lui viennent à mesure qu'il fait fonctionner sa mémoire, l'invitent à retoucher leur portrait. C'est ainsi que le passé, tel qu'il lui apparaissait autrefois, se dégrade lentement. Les nouvelles images recouvrent les anciennes, à la manière d'un palimpseste. Voici sans doute pourquoi notre auteur s'est refusé à inscrire ses œuvres sous l'appellation d'œuvres autobiographiques. En effet, comment conclure un pacte de sincérité, de vérité avec le lecteur quand on

---

<sup>334</sup> Maurice Halbwachs, *La Mémoire collective*, op. cit., p. 122.

prend conscience qu'il n'y a pas un souvenir aux contours simples et définis mais au contraire un souvenir reconstruit, recomposé aux contours fluctuants.

L'image que l'on garde des autres en mémoire, même des êtres qui nous sont les plus chers, est une image qui évolue en fonction des autres et en fonction de l'évolution de celui qui se souvient, à la fois donc en fonction de la mémoire collective et de la mémoire individuelle. A mesure que le temps avance, l'image des personnes disparues recule dans le passé, change, certains traits s'effacent, d'autres ressortent, suivant les conditions temporelles, spatiales et mentales dans lesquelles se place celui qui se souvient.

L'enfant qui se souvenait de son père se souvenait alors de certains traits parce qu'il sentait inconsciemment que c'était là l'important pour sa mère :

J'ai beaucoup de tendresse pour cet homme que j'ai si peu connu et dont ce que je sais de lui, à part quelques fugitives images, m'a été appris.<sup>335</sup>

L'homme adulte, qui n'est plus en présence de sa mère, qui a maintenant deux fois l'âge de son père à sa mort, va porter son intérêt sur bien d'autres caractères. La mémoire humaine n'oublie rien, elle trie, elle ordonne, elle classe et, selon les circonstances, cet ordonnancement ne sera pas le même. Comment alors certifier que ce qu'on dit est la vérité puisque le lendemain peut apporter une autre vérité ?

Il est important pour notre narrateur de se confronter à ceux qui ont participé aux mêmes événements, acteurs ou témoins, car leurs récits lui permettent de combler des vides. Ils rajoutent des strates différentes puisque la mémoire n'est pas vide, mais elle se constitue de divers voiles qui ne cherchent qu'à réapparaître et à compléter l'ensemble : c'est un jeu de cartes que l'on bat à l'infini.

Le besoin d'écrire, de fixer par écrit, naît de la peur de perdre le souvenir car celui-ci s'éloigne trop loin dans la mémoire, enfoui, recouvert par diverses couches successives. Le groupe offre au narrateur la possibilité d'assurer la survivance du souvenir, mais ce groupe est lui-même prêt à s'éteindre... La seule solution pour sauver les souvenirs, c'est-à-dire les êtres qui sont passés, c'est donc de les inscrire dans l'épaisseur tangible d'un écrit. Lorsque la mémoire d'une société s'effrite peu à peu, à mesure que ses membres disparaissent, cette société risque elle-même de disparaître, emmenant avec elle ses souvenirs; il incombe au narrateur la

---

<sup>335</sup> ADB, *op. cit.*, p. 30.

responsabilité de la maintenir en vie et, pourquoi pas, de lui offrir l'éternité que confèrent les chefs d'œuvre littéraires. C'est donc bien ce sentiment de « devoir » de mémoire que nous ressentons à chaque page, le devoir de donner de « *la mémoire à l'oubli* »<sup>336</sup>,

L'éloignement spatio-temporel que s'est offert Nucera – à moins qu'il ne s'y soit soumis - crée finalement en lui une déstabilisation. Il ressent la nécessité vitale de retrouver, de re-connaître ses origines. C'est dans ce système de ressemblances que le narrateur tente vainement de se reconnaître lui-même, pour ne pas « *fini(r) par mourir dans l'ignorance de ce que nous sommes.* »<sup>337</sup>

Pour cela, il a besoin de vérifier que le groupe est resté le même, que l'espace n'a pas changé, afin d'y retrouver son identité. Il tente alors l'expérience de la conservation du passé dans le présent, en tant qu'il se transporte mentalement ou physiquement sur les lieux même du passé.

Il ne recueille au final que des lambeaux de vie, des instantanés – seule vraisemblance de la mémoire - et fait l'expérience douloureuse qu'il lui est impossible de faire revivre ce qu'il a perdu.

Le souvenir relève d'un choix conscient ou inconscient, il ne produit que du fragmenté, et c'est cette impression de « lambeaux » de vie qu'a réussi à rendre Louis Nucera : des instantanés de vie, illusions fragiles mais cependant si réelles et émouvantes. Il existe en effet chez Louis Nucera, une recherche, un souci, une méticulosité de la vraisemblance dans le rendu du souvenir. La mémoire est par définition lacunaire et c'est cette fragmentation du souvenir qui est revendiquée et travaillée ici. Ce qui semble manquer de chronologie est en fait une image du mouvement réel de la mémoire, en son fonctionnement par association d'idées : un fait en appelle un autre qui en appelle à son tour un autre... Certains lieux, certaines odeurs fonctionnent comme de véritables étais de la mémoire. Ainsi, le récit qui se donne à lire peut apparaître déroutant car décousu, plus dans l'accumulation que dans la structuration. L'unité s'accomplit néanmoins car tous les souvenirs contiennent le même message de « perte ».

C'est bien le sentiment de LA perte qui domine l'œuvre : perte du père, perte de la mère, perte d'Alba, perte de Rose... Toutes ces pertes révèlent au final une autre

---

<sup>336</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>337</sup> *Ibid.*, p. 35.

perte : celle de l'identité. Que de fantômes dans ces trois romans ! Fantômes qui ne semblent que des pré-textes pour évoquer d'autres fantômes, tout intérieurs ceux-là.

L'écrivain a besoin de retrouver ce décor de l'enfance pour retrouver calme et sérénité, comme en une thérapie, osons cet oxymore, inconsciente. C'est pour Nucera une question vitale, comme s'il y allait de son équilibre.

Des lieux où notre œil se promène,  
Rien n'a fui que les habitants.<sup>338</sup>

Et par le miracle de l'écriture, même les habitants réapparaissent, même la mère disparue reprend vie.

Et puis la dame en noir est passée. Je l'ai regardée et j'ai vu ma mère, ma mère telle que je l'imagine [...] Une angoisse affreuse me submerge, au fond de laquelle je me débats avant de parvenir à reprendre souffle. [...] Elle allait murée dans sa tragédie. Alors, une fois encore j'ai revu ma mère. Je l'ai revue dans la rue, à la maison [...] Je l'ai revue sur le quai de la gare...<sup>339</sup> J'y vois ma mère partout...<sup>340</sup>

### 1.3.3.3. Lutter contre la mort

Rappelons la phrase courte mais définitive qui débute quasiment l'entretien avec Gérard Camy : « *Le véritable sujet est la mort.* »<sup>341</sup>. Nous pourrions ajouter que si le sujet est la mort, la motivation de l'écriture est d'y échapper ou d'avoir l'illusion d'y échapper.

L'auteur de récits intimes entretient avec la mort un rapport très étroit, il est mû par le désir de conjurer le temps, de se situer à un instant « T » dans le Temps et d'en faire l'éternité. Il en va ainsi dans nos trois romans :

Est-ce un besoin d'arrêter l'avalanche des heures, des mois, des années ? Séjourner dans le passé inverse le sablier. Le temps, qui va si vite, s'ankylose, s'immobilise et soudain recule.<sup>342</sup>

L'écriture serait alors le moyen de garantir sa survie par-delà la mort. Or ici, dans une démarche assez contradictoire, il s'agirait de s'écrire à travers la vie des autres pour ressusciter ceux qu'on a aimés et qui ont néanmoins disparu :

---

<sup>338</sup> Alphonse de Lamartine, *La Vigne et la Maison* (1857), *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Éditions Gallimard, NRF (Collection Bibliothèque de la Pléiade), 1963.

<sup>339</sup> ADB, *op. cit.*, p. 125.

<sup>340</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>341</sup> Gérard Camy, *op. cit.*, p. 40. Voir Annexes, p. 159.

<sup>342</sup> ADB, *op. cit.*, p. 14.



Dès que j'écris, ces gens-là et cent autres me visitent. Ils me pressent. Ils quittent l'oubli et les voilâ. C'est comme s'ils voulaient vivre encore un peu, les cœurs dévastés et les joyeux drilles. Ils accourent, s'accrochent, papotent, improvisent une opérette du souvenir.<sup>343</sup>

Le narrateur semble être saisi d'un "sentiment d'urgence", qui est vécu comme une "nécessité impérative". Les raisons de cette urgence semblent être d'origines diverses : se libérer d'une tension affective forte, acquitter une dette, porter témoignage, se réapproprier son existence et donner sens à son itinéraire. Le récit se range du côté de l'émotif, de l'affectif. L'écrivain tente de se libérer à travers l'écriture d'un poids émotionnel et affectif insupportable qui l'empêche de vivre : « *Cette obsession d'écrire gangrène l'homme. Parfois, on en oublie de vivre...* »<sup>344</sup>

L'écriture est réellement vécue comme sublimation d'un présent tragique.

Dans la définition de l'autobiographie établie par Philippe Lejeune, un des paramètres primordiaux est le temps. Il en est même au cœur des tout premiers mots : « *Récit rétrospectif* ». S'il est bien une évidence concernant l'œuvre de Louis Nucera, c'est son indéniable lien au temps. L'écrivain a besoin de jouer avec le temps, de rejouer le temps. Ce récit rétrospectif oblige qui s'y décide à se retourner vers le passé. Et ce mouvement ne va pas se faire sans douleurs. Ainsi, domine tout d'abord chez notre narrateur l'angoisse des marques du temps :

Je le sens qui dénombre sur mon visage ses propres métamorphoses. Le temps qui lamine tout, greffe le scepticisme sur l'enthousiasme, la tolérance sur l'impatience [...].<sup>345</sup>

Au-delà des marques visibles du temps, se fait sentir l'angoisse existentielle due à la condition mortelle de l'homme et à sa tentative (tentation ?) d'y échapper :

Est-ce un besoin d'arrêter l'avalanche des heures, des mois, des années ? Séjourner dans le passé inverse le sablier. Le temps, qui va si vite, s'ankylose, s'immobilise et soudain recule. C'est à la portée de toutes les bourses.<sup>346</sup> Le temps lui manquait.<sup>347</sup>

Le temps est véritablement personnifié, il « *s'ankylose, s'immobilise et soudain recule.* » Comme chez de nombreux écrivains, le temps est symbolisé par la

---

<sup>343</sup> CL, op. cit., p. 53.

<sup>344</sup> LKM, op. cit., p. 73.

<sup>345</sup> ADB, op. cit., p. 54.

<sup>346</sup> Ibid., p. 14.

<sup>347</sup> Ibid., p. 159.

métaphore de l'eau qui coule : « *L'absurde torrent du temps qui passe, la panique des heures qui filent [...].* »<sup>348</sup>

De cette angoisse, naît chez le narrateur un besoin de vivre, paradoxalement, à la fois dans l'immobilisme et à la fois en accéléré :

Je suis souvent pressé... « La mort finira bien par te rattraper », me prédisait ma grand-mère qui connaissait l'existence. J'aurais fait un mauvais chat : la sensation de perdre du temps m'empêche de vivre le temps que je vis. C'est une maladie; je la présume incurable. Par sa « faute », j'ai rendu des êtres malheureux. Je le sais.<sup>349</sup>

Pour finir, Nucera tire un bilan de ce jeu avec le temps, bilan qu'il dresse après l'acte de création. Que cherchait-il ? Qu'est-il parvenu à obtenir ? Le narrateur se retrouve alors dans un état quasi dépressif, dans le sens où il ne sait plus trop si ce dont il a accouché est satisfaisant, s'il a réussi son entreprise :

Cette fois, c'est fini. Pourquoi avoir agité tout ce passé, près de cinquante ans pour pas grand-chose ? Est-il bon de tripoter des reliques, la broderie des années, ride après ride ? J'ai mis le temps de mon côté.<sup>350</sup>

C'est l'état dépressif qui caractérise toute fin de création, lorsque le créateur se sent démuni, dépossédé de sa création qui déjà lui échappe. Cette fin lui rappelle, de nouveau, la mort : « *Cette fois, c'est fini.* »

L'écriture a joué son rôle thérapeutique puisque l'état dépressif de post-crétion que nous avons évoqué précédemment s'accompagne néanmoins d'éléments réparateurs. Elle lui a tout d'abord permis de détenir l'illusion de dominer le temps en le jouant : « *J'ai mis le temps de mon côté.* »

Par ailleurs, la concentration nécessaire à la création lui aura permis d'oublier sa condition vulnérable et mortelle :

Ça m'a fait plaisir de cajoler ces bouts d'histoires. Elles m'ont tenu compagnie, ces histoires. J'en ai oublié les jours qui galopent, effrénés, l'irréparable dégradation, le petit feu intérieur qui consume tout, les petits feux des contrariétés.<sup>351</sup>

Mieux encore que retarder le cours du temps, écrire, glorifier les héros simples du petit peuple, c'est atteindre la perfection de l'immortalité, d'une sorte de paradis de la bonté :

---

<sup>348</sup> *Ibid.*, p. 158.

<sup>349</sup> *Ibid.*, p. 153.

<sup>350</sup> *Ibid.*, p. 222.

<sup>351</sup> *Ibid.*, p. 222.

Et puis et surtout, il y a eu la grand-mère. [...] La grand-mère qui emporte la grandeur avec elle, qui en met partout, au souverain degré, sans avoir l'air d'y toucher.<sup>352</sup>

#### 1.3.3.4. Partager, c'est vivre

Cette sensation de pouvoir rattacher son propre souvenir à celui des autres rassure le narrateur et apporte une légitimité à ce souvenir. Lorsque Louis Nucera rencontre un ami qu'il n'avait pas revu depuis longtemps, il ressent tout d'abord quelques difficultés à reprendre contact avec lui :

Il dit mon nom; je réponds : « Bonjour, Socco. – Tu m'as reconnu ? –Toi aussi. » Nous voilà pour quelques secondes avec un petit bonheur doux-amer.<sup>353</sup>

Mais bientôt, ils se mettent à évoquer ensemble divers événements dont chacun d'eux se souvient, mais qui pour eux, en leur mémoire, ne sont ni tout à fait les mêmes ni tout à fait autres bien qu'ils finissent par partager le souvenir en commun : « *Ah ! c'est qu'on s'extasie aussi, Socco et moi ! On ne s'en lasse pas depuis l'enfance !* »<sup>354</sup>

Les faits passés prennent alors plus d'importance, plus de force, parce qu'il n'est plus seul à les envisager. Ils peuvent alors être écrits puisqu'ils ont en quelque sorte été authentifiés. Il a l'illusion de les voir maintenant, comme il les voyait autrefois, quand il les regardait, les vivait, en même temps qu'avec ses yeux, avec ceux des autres : « *On a eu bien du plaisir à se retrouver.* »<sup>355</sup>

On peut noter d'ailleurs dans cette phrase, l'emploi signifiant du verbe « *retrouver* » et non pas simplement de « *rencontrer* ». Les souvenirs sont toujours collectifs. « *Ils nous sont rappelés par les autres* »<sup>356</sup>. Il est rassurant d'en prendre conscience car c'est la preuve qu'en réalité, « *nous ne sommes jamais seuls.* »<sup>357</sup>

Peut-on dire que durant cette promenade qui s'effectue sous les yeux du lecteur, le narrateur ne livre que des souvenirs individuels, qui n'appartiennent qu'à lui ? Certes, il se promène seul mais en passant à tel ou tel endroit, il repense à ce que lui en avaient dit sa mère, son oncle... En fonction de la remémoration de celui qui détient le souvenir, les lieux et les choses ne sont pas perçus de même façon, mais « à

---

<sup>352</sup> *Ibid.*, p. 223.

<sup>353</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>354</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>355</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>356</sup> Maurice Halbwachs, *La Mémoire collective*, op. cit., p. 52.

<sup>357</sup> *Ibid.*, p. 52.

la manière de »... En tous ces moments, en toutes ces circonstances, le narrateur n'est plus seul, puisqu'en pensée, à tout instant, il se replace dans tel ou tel groupe - famille, amis, immigrés italiens, petites gens -... D'autres hommes ont eu des souvenirs communs avec le narrateur par le passé. Ces êtres du passé l'aident à se rappeler, pour mieux se souvenir. Il s'adresse à eux, surtout il les écoute, et il adopte momentanément leur point de vue. Bref, il réintègre leur groupe, dont il n'a à vrai dire jamais cessé de faire partie. Il retrouve peu à peu des idées, des façons de penser qu'il avait enfouies en lui sans jamais cesser de les posséder. En reprenant contact avec eux, il les retrouve et il SE retrouve.

Certains lieux ne parviennent pas à déclencher en lui ce sentiment réconfortant de déjà vu. Entre les événements qui ont eu lieu dans un certain espace, s'est fait jour une discontinuité dans les souvenirs, non pas seulement parce que plusieurs membres du groupe au sein duquel il évoluait alors n'existent plus matériellement, mais parce que le narrateur n'y a plus forcément pensé. Il n'a donc plus aucun moyen d'en reconstruire l'image. C'est ce sentiment de discontinuité que tentent de rendre ce récit fragmenté, éclaté, ces interruptions, ce mélange présent/passé.

En revanche, ce qui peut surprendre, c'est finalement le peu d'occurrences du « nous » dans cette quête de retrouvailles du collectif. Il faut voir assurément dans la répétition de ce « je » isolé la difficulté de retrouver un monde qu'on a définitivement quitté. Même s'il rencontre des membres de cette petite société qui fut la sienne, elle lui est devenue étrangère même s'il s'en réclame et s'il ne la renie pas. Il a beau se retrouver au milieu d'eux, il ne parvient pas à reconstruire avec eux, au-delà du souvenir, le groupe ancien. Cette impossibilité est alors source d'angoisse. Il a beau se rendre sur les mêmes lieux, parler la même langue, manger les mêmes spécialités, il est définitivement ce « je » face à ce « ils », et il est dans l'impossibilité de redonner naissance au « nous » :

Je ne retrouve pas l'odeur d'autrefois<sup>358</sup>

Le présent en lettres capitales sur les murs, n'interrompt pas mon braconnage dans le passé. [...] j'ai l'impression que ce n'est pas moi qui ait vécu ici.<sup>359</sup>

---

<sup>358</sup> *ADB*, p. 34.

<sup>359</sup> *Ibid.*, p. 54.

Être dans l'incapacité de se souvenir d'une période de sa vie, c'est perdre contact avec ceux qui l'entouraient alors, et qu'il aimait. De même, oublier une langue familière, c'est ne plus être en mesure de comprendre le groupe qui parlait cette langue. Poussons plus loin cette équation : c'est ne plus être capable de comprendre la langue maternelle, c'est perdre à jamais contact avec la mère. En même temps, se retrouver pour un moment dans son Nice presque disparu, mais qui parle encore cette langue, c'est se garantir qu'on a bien un jour fait partie de ce groupe. Louis Nucera a besoin de trouver dans chaque lieu traversé des preuves de cette appartenance. C'est une recherche ininterrompue que mène notre narrateur pour retrouver le maillon perdu de la chaîne. Il ressent le besoin de retrouver l'environnement du souvenir pour espérer ensuite retrouver le souvenir lui-même, de « *rechercher dans les rues de la ville quelques mirages un peu périmés, des bouts de poésie, un succédané de ce qui fut avant que tout ça disparaisse* ». <sup>360</sup>

C'est ce contact direct avec le passé qu'il recherche au coin de chaque rue afin de renouer avec le passé lui-même. Ce « je » écrivain craint de perdre le souvenir des modèles transmis, il est nostalgique de l'éducation reçue, de l'enfance. De ce fait, tous ses souvenirs s'en trouvent valorisés :

Accaparé par les sensations et les visions que son propos engendre, il erre dans un passé qui fut le royaume de la vie. <sup>361</sup>

Il a beau y avoir laissé bien des pleurs, il retrouve de petits souvenirs que la promenade magnifie : ils ne sont pas très fameux, mais ce sont les siens. <sup>362</sup>

Plus l'écrivain s'éloigne, plus les souvenirs prennent de la valeur à ses yeux, plus ils sont idéalisés :

Je me raconte de belles histoires. Plus ma vie se prolonge, plus elles me sont présentes. Je les enjolive même. <sup>363</sup>

Il semble faire bon revenir où on a appris à vivre. Le quartier de sa jeunesse est comme un cocon, le fragile écho des vieilles années. <sup>364</sup>

Une seule chose nous semble certaine : dans cette démarche, transparaît une stratégie vitale. Il s'agit de survivre par et à travers l'écriture. Contrairement aux

---

<sup>360</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>361</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>362</sup> *CL, op. cit.*, p. 114.

<sup>363</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>364</sup> *Ibid.*, p. 114.

récits de vie traditionnels qui visent à livrer un ouvrage complet, fini, clos, les romans de Louis Nucera apparaissent comme de courtes tranches de vie, parcellaires, ne se réclamant même pas comme vie du narrateur mais comme vie d'individus périphériques, comme si ce détour par l'autre était finalement plus apte à révéler le « je » qui se cherche. C'est ce va-et-vient entre l'environnement social et familial et le moi intérieur qui va finir par révéler une appartenance identitaire, et salutaire. Il semble nécessaire de ne surtout pas se poser en centre du monde, mais bien de faire converger plusieurs identités pour donner naissance à l'Identité narratrice. C'est en s'imprégnant des identités des autres que le narrateur s'apprend lui-même par l'écriture.

### 1.3.3.5. La recherche identitaire

A l'origine, les Muses naquirent de l'union de Zeus et de Mnémosyne, personnification de la mémoire. La littérature, avec Louis Nucera revient à ses origines et se fait « mémoire ». Le souvenir, dans ces romans, ne peut pas être réduit au goût de la nostalgie; le souvenir est d'ordre historique et collectif. Il s'agit non seulement de renouer avec une identité en perdition mais également pour y parvenir, d'associer d'autres personnages et le lecteur lui-même à sa quête d'histoire personnelle. Par là même, le souvenir, où le collectif prend le pas, est de l'ordre du mythologique.

Récit des souvenirs d'enfance autant que des histoires d'un peuple, il semble se donner l'ambition de dire et de réparer, ou au moins consoler, la détresse du monde. Comme si finalement, ce regard toujours tourné vers le passé allait pouvoir arrêter le temps et le faire légendaire : « *Le temps, qui va si vite, s'ankylose, s'immobilise et soudain recule.* »<sup>365</sup>

La mémoire nous sépare des temps où nous vivons et nous reporte aux temps où nous voudrions vivre...<sup>366</sup>

Ainsi, ajoute Lamartine, « *l'homme rallume en lui cette lampe nocturne de la mémoire. [...] Il se console de vivre encore par le bonheur d'avoir vécu.* »<sup>367</sup>

---

<sup>365</sup> ADB, op. cit., p.14.

<sup>366</sup> Alphonse de Lamartine, *Souvenirs et portraits*, Tome III, Paris, Éditions Hachette & Cie, Furne, Jouvett & Cie, Pagnerre, 1872, disponible sur : Gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6543079t, p. 276.

<sup>367</sup> Alphonse de Lamartine, *Cours familier de littérature : un entretien par mois*, Paris, 1856, disponible sur : Gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k294746/f235

Le bonheur chez Louis Nucera passe par la re-connaissance avant de devenir connaissance. Il s'efforce de retrouver en lui la persistance de ce qu'il fut. Pour se connaître lui-même, il a besoin de se souvenir de ce qu'il était et pour cela il lui faut raconter le passé. Reconnaître ce passé, c'est parvenir à se connaître. Car le passé, c'est-à-dire le connu, est rassurant pour l'homme. Même si celui-ci n'était pas fondamentalement heureux, il a été vécu, surmonté, alors que l'avenir est toujours incertain, puisque imprévisible.

Même si l'être humain est en perpétuel mouvement, de par sa nature, il aspire à la stabilité, il n'est vraiment heureux que dans un univers connu et familier. C'est ce cocon rassurant que les écrivains tentent d'exprimer et de retrouver dans l'écriture du souvenir.

La réminiscence des événements passés s'apparente parfois à de véritables hallucinations. Les personnages peuvent être comparés à des sirènes. Ils sont attirants certes, mais ne sont pas sans comporter des dangers pour celui qui se sent aimanté vers eux, de façon irrésistible et incontrôlée.

Nous ressentons une quête tragique dans cette volonté de recréer sans cesse ce passé car subsiste une impossibilité inéluctable à le retrouver, et encore plus à le revivre. C'est justement cette voix tragique qui donne toute son émotion à ces pages. L'écriture, seule, va permettre à l'écrivain d'accepter de survivre et de vieillir.

Dans toute forme d'écriture intime, prédomine une recherche identitaire : celui qui entreprend la démarche de faire le récit de sa vie va forcément se construire une identité. Or, dans les romans de Louis Nucera, c'est celui qui décide de retranscrire l'histoire des autres qui entreprend cette recherche identitaire :

S'agit-il pour l'écrivain de faire retour à ses racines, de se « reterritorialiser » après une période déjà longue d'éloignement ou d' « errance » ? Cherche-t-il au contraire à conjurer en quelque sorte une identité plus ou moins « encombrante » ? A moins qu'il ne vise à unifier, à rassembler « les » identités quelque peu dissemblables ou même contradictoires qui ont pu jalonner son histoire. Il cherche en tout cas, à sa manière, à répondre à l'inépuisable question « qui suis-je » ? <sup>368</sup>

Le moi de l'écrivain, écartelé entre ces deux mondes, est soucieux de retrouver une cohérence, de cerner l'unicité de sa personne. De ce fait, il se doit d'emprunter

---

<sup>368</sup> Marie-Madeleine Million-Lajoinie, *op. cit.*, pp. 16-17. Pour les expressions de la citation qui sont entre guillemets, Marie-Madeleine Million-Lajoinie renvoie à Michel Maffesoli, *Du Nomadisme, vagabondages initiatiques*, Paris, Éditions L.G.F., Le Livre de Poche (Collection Biblio-Essais), 1997.

différentes temporalités afin de rendre compte de toutes les strates de sa vie, il « tient », nous dit-il, « à réciter le passé au présent »<sup>369</sup> :

[L]e passé intervient sur le présent et le transforme quelque peu, mais à l'inverse, l'écrivain reconstruit son histoire à partir de sa situation présente, notamment pour conférer continuité et sens à son itinéraire.<sup>370</sup>

Sa démarche est, en fait, calquée sur celle de son oncle qui « [...] *marche dans le présent de ce mois de juin comme dans un musée* »<sup>371</sup>, « [...] *déambule dans ce présent.* »<sup>372</sup>

A travers le récit de souvenirs, souvenirs appartenant le plus souvent à d'autres, c'est sur lui-même que le narrateur écrit. Il s'invente en écrivant les autres. Le récit de vie joue donc bien son rôle de révélateur identitaire. Le « Moi » se réinvente à travers l'écriture du « Nous ». Peut-être plus encore que la volonté d'expliquer le passé, il s'agit ici de comprendre le présent; et ce présent ne peut se comprendre que par ce passé. Il est évident que cette écriture est agissante, active. Le narrateur ne sera plus le même à l'issue de son travail de plume, il aura acquis une identité. Il aura « accouché », parfois dans la douleur, d'un individu autre. Le « moi littéraire » est une construction, irréductible au « moi social ».

En effet, il ne fait aucun doute que cette identité du narrateur qui se donne à lire dans le récit de vie rétrospectif est une identité re-construite, une « *identité narrative* »<sup>373</sup>, comme le dit Paul Ricœur, puisqu'elle est l'identité qui naît au présent d'un retour sur le récit oral de l'existence passée des autres.

D'ailleurs, si destinataire il y a - puisque nous nous sommes posé la question sans alors pouvoir y répondre - n'est-il pas l'auteur de son livre lui-même. N'oublions pas qu'à la fin d'*Avenue des Diables-Bleus*, le narrateur offre son roman à la grand-mère. Elle pourrait donc en être la destinataire revendiquée, mais ce ne peut être le cas puisqu'elle... ne sait pas lire.

---

<sup>369</sup> *CL, op. cit.*, p. 136.

<sup>370</sup> Marie-Madeleine Million-Lajoinie, *op. cit.*, pp.107-108.

<sup>371</sup> *CL, op. cit.*, p. 117.

<sup>372</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>373</sup> Paul Ricœur, *Temps et récit*, Paris, Éditions Seuil (Collection Essais), 1983.



### 1.3.3.6. L'acte d'écriture comme sujet littéraire

Le lecteur a en permanence l'impression de lire une œuvre en train de s'écrire, de lire une émotion en train de se dire, « *cette émotion que les hommes portent si souvent en eux et que je ressens jusqu'à m'arracher le cœur.* »<sup>374</sup>

Notre Trilogie est une métaphore, la métaphore de l'écrivain en train d'écrire et de se chercher.



16. Louis au travail

Louis Nucera s'interroge sur le sens même de l'écriture et ses romans mettent en évidence la crise du héros et de l'intrigue romanesques. Aux gros romans d'intrigue du XIXème, tels ceux d'un Balzac, d'un Hugo, au rêve de rédaction du « grand œuvre », répond ici une petite voix intime qui semble ne s'adresser qu'à elle-même. Les intentions et les ambitions sont tout autres : il s'agit de donner à lire une fiction qui

---

<sup>374</sup> ADB, op. cit., p. 107.

est une réalité et qui pourtant se réclame de l'imaginaire du « roman ». Il s'agit pour l'écrivain de s'ouvrir de nouvelles voix littéraires, plus libres. Question qui restera bien entendu sans réponse...

La première personne agirait donc comme un masque qui tour à tour protégerait ou dévoilerait l'auteur au gré de ses expériences ou de ses désirs.

Avec cette interrogation sur l'acte même d'écriture, notre auteur éprouve un profond désir de reconnaissance. S'il a le sentiment que ce qu'il a vécu vaut d'être raconté et, logiquement, d'être lu, il arrive aussi fréquemment qu'il s'en inquiète et fasse part de ses doutes :

Parler dénature la vérité. Faut-il inlassablement user de mots pour raconter les faits qui s'en passent ?<sup>375</sup>

Le créateur ne parvient pas à être pleinement satisfait de ce qu'il a écrit. Peut-on l'être lorsqu'on a l'ambition d'écrire le passé ?

Pourquoi avoir agité tout ce passé, près de cinquante ans pour pas grand-chose ? Est-il bon de tripoter des reliques, la broderie des années, ride après ride ?<sup>376</sup>

Il évoque également les choix qui ont été siens, choix qui correspondent à sa volonté de mimer le mécanisme de la mémoire :

Ai-je assez raconté... Ai-je montré...<sup>377</sup>

J'aurais pu en raconter beaucoup d'autres. Bien insignifiantes. De celles qui font rire ou vous mettent plein de larmes dans les yeux sans raison. Des éclaboussures d'ailleurs. Des coups d'archet. Des plaintes enfouies loin, très loin, aux confins de l'oubli. Du cinéma pour deux ou trois personnes. Mais à quoi bon. Cela suffit.<sup>378</sup>

Le récit se termine là où l'écrivain a pris naissance, comme s'il était nécessaire que la boucle soit bouclée : « *Je suis revenu près de mes bases : Saint-Joseph, Riquier, Risso, Saint-Roch* »<sup>379</sup>.

Voilà, la magie du souvenir et de l'imaginaire a cessé d'opérer et l'écrivain redescend sur terre; ce « petit » peuple d'humbles ne pouvait pas engendrer un Rastignac :

---

<sup>375</sup> CL, op. cit., p. 118.

<sup>376</sup> ADB, op. cit., p. 222.

<sup>377</sup> Ibid., p. 214.

<sup>378</sup> Ibid., p. 222.

<sup>379</sup> Ibid., p. 199.

Il est temps de rejoindre Paris. Finie la vadrouille.<sup>380</sup> J'ai repris ma place à Montmartre. M'économisant quelques déconvenues, je n'ai pas été comme Rastignac qui, du haut de la colline, lança son : « A nous deux Paris. » J'ai eu très tôt le pressentiment de la vanité des choses; je savais qu'une telle apostrophe excéderait mes forces.<sup>381</sup>

*Avenue des Diables-Bleus* exprime la contradiction qui fait la nature de l'homme. Il aspire à vivre et à être heureux mais tout le mène à l'échec et la mort. Louis Nucera nous livre la solution toute personnelle qu'il a trouvée pour résoudre cette contradiction, l'écriture :

Il y a contentieux entre celui qui écrit et l'existence. L'harmonie laisse à désirer. Ça ne va pas fort. Il y a friction. Alors, renonçant à rendre conciliable ce qui ne l'est pas, on emprunte feuille blanche et stylo. C'est une façon de se donner voix au chapitre. On exprime ce que l'on bâillonne habituellement par lassitude. On cite l'inadmissible à comparaître, amassant les minutes des procès. Afin que cela change, on entreprend de se hisser à hauteur de pureté, de nos exigences sans cesse déçues. On s'exorcise, se fustige, s'attendrit, se moque. Profitant du huit clos on s'essaie à la sincérité... Et puis, écrire, c'est aussi une manière de prendre la poudre d'escampette, de faire la belle avant le retour définitif à la solitude ou à l'indifférence.<sup>382</sup>

C'est alors qu'avec beaucoup de modestie, l'écrivain découvre que l'homme ne parvient jamais à dominer l'écriture. L'écriture peut l'aider à tenir, elle peut l'aider à vivre mais la création littéraire finit toujours par lui échapper et mener sa vie propre et autonome :

Un livre ce n'est pas forcément une histoire avec commencement, développement, suite et fin; c'est une nécessité qui s'impose. Il a la haute main sur celui qui le porte en lui. Longtemps on le repasse dans sa tête, le rumine en soi, au plus nocturne de l'être.<sup>383</sup>

En fait, ce que semble vouloir nous révéler l'écrivain, c'est qu'il ne peut y avoir de création sans douleur. Osera-t-on la métaphore de l'enfantement dans la douleur, qu'il s'agisse de fiction ou d'autobiographie :

C'est là, avec l'aiguillon permanent des éternelles interrogations sur l'être, la vie, la mort, qu'intervient l'écriture.<sup>384</sup>

Si l'auteur pensait parvenir à limiter sa douleur en ne se proclamant pas « *lui-même l'objet de son livre* », comme l'avait fait Montaigne, l'entreprise semble vaine car

---

<sup>380</sup> *Ibid.*, p. 206.

<sup>381</sup> *Ibid.*, p. 218.

<sup>382</sup> *Ibid.*, p. 213.

<sup>383</sup> *Ibid.*, p. 213.

<sup>384</sup> *Ibid.*, p. 213.

l'écriture l'a entraîné inconsciemment dans le domaine de l'intime et a livré dans les mots une part de lui-même.



## Conclusion

### La Trilogie nucerienne, « romancero » autofictionnel

Louis Nucera est un écrivain d'après-guerre et ce contexte historico-politique est prédominant quant à l'influence sur son approche de l'écriture et sur son style. Après l'horreur des deux guerres, les intellectuels ne pouvaient plus écrire de la même manière. Utiliser la langue comme auparavant, c'eût été cautionner : ce qu'ils se refusaient à faire. N'oublions pas que dans le cas de notre écrivain, la première guerre lui a pris son père et a fait de lui un orphelin, et la deuxième guerre lui a fait perdre son enfance et ses illusions.

Rien d'étonnant alors de constater dans cette « série niçoise », comme il se plaisait à appeler *Avenue des Diables-Bleus*, *Chemin de la Lanterne* et *Le Kiosque à musique*, un refus émouvant du récit traditionnel et de la chronologie linéaire. Au contraire, c'est sur ces deux refus que va se construire l'originalité de l'écriture. Après l'indicible, il fallait écrire autrement ou se taire. Aux deux guerres mondiales, répondent, de fait, chez Louis Nucera, une voix et un temps de l'intime. C'est sur cet oxymore d'un « intime universel » que repose la pierre d'édification de ses œuvres.

Pourtant, paradoxalement, alors que nous mettons en évidence ce penchant pour l'intime, nous avons bien du mal à identifier uniformément celui qui dit « je » dans nos trois romans. « Je », pronom de l'unicité par excellence, se révèle en fait multiple et polyphonique. Il devient davantage un symbole, un pronom représentatif que l'expression d'une individualité. Ce « je » n'est en aucun cas le garant d'un temple autobiographique. Il en donne son apparence au texte et pourtant celui-ci n'est pas autobiographique, encore moins autofictionnel. La fiction n'existe pas dans notre Trilogie. Louis Nucera reconnaît parfois avoir des défauts de mémoire mais il préfère, dans ce cas, épurer son récit plutôt que de le fictionnaliser pour colmater les brèches.

Alors, autobiographie ou pas ? Non, tout d'abord parce que l'écrivain ne l'a pas souhaité ainsi et non, ensuite, car trop de paramètres l'en éloignent, l'en distinguent.

Une entreprise littéraire mettant en jeu une part autobiographique, et ce projet est indéniablement au cœur de l'œuvre de Louis Nucera, n'a pas à reproduire à l'identique la réalité de la vie mais elle se justifie dès lors qu'il émane de son auteur un désir sincère de parler de soi.

L'originalité de cette œuvre est d'avoir fait d'une vie une histoire qui a l'évidence d'un roman tout en ne l'étant assurément pas au sens classique du terme. Peut-être à cause du sentiment de culpabilité ou de doute éprouvé, que nous avons déjà mentionné, Louis Nucera évite d'inscrire son œuvre sous l'appellation générique d'« autobiographie »; ainsi, il n'est pas obligé de conclure avec son lecteur le fameux pacte qui aurait attesté une vérité, sans doute trop difficile à assumer, et qui l'aurait « *paralysé* », écrit-il. Le passage, revendiqué, par le « roman » permet à l'auteur de ne pas s'enfermer dans un genre précis.

Les romans de Louis Nucera ne possèdent pas non plus, nous l'avons dit, de destinataire désigné. L'auteur prévoit même les objections qu'on pourrait lui faire quant au sujet de ses œuvres qui, sans qu'il ait conclu de pacte, semblent se situer du côté de « *sa propre existence* », de « *sa vie individuelle*. »<sup>385</sup> Il se plait même à plusieurs reprises à dénigrer lui-même, ou à faire mine de dénigrer ses récits en leur reprochant leur trop grande part d'intimité, et leur côté « *fabrique* » :

Voilà comment se fabrique notre petite histoire qui n'intéresse personne. Chacun possède ses musées aux souvenirs, ses dérisoires archives. Tant pis s'ils ne valent pas tripette : on n'a pas tous de grands destins.<sup>386</sup>

Tout semble être fait pour minimiser la portée de l'œuvre : « *fabrique* », « *petite* », « *dérisoires* » « pas tripette », tout ici ferait œuvre insignifiante par rapport à l'Histoire, si l'on en croit notre narrateur.

Pourtant, dans « *ses musées aux souvenirs* », Louis Nucera fait véritablement l'expérience de la mémoire et, pour cette grande entreprise, il a besoin de se créer un temps et un espace propres au souvenir, de même qu'il doit adopter une démarche qui va déclencher en lui le processus de la mémoire. Le rythme de la promenade, de la déambulation va s'y prêter et, au rythme des pas du flâneur, va correspondre le rythme des phrases.

---

<sup>385</sup> Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, op. cit., p. 14.

<sup>386</sup> Louis Nucera, *ADB*, op. cit., p. 200.

Le tempo de la phrase va donner au lecteur l'illusion d'entendre une sorte de mélodie intime, comme un monologue intérieur, une sorte d'incantation au temps passé, entrecoupée de conversations. C'est alors que les mots ne peuvent plus se contenter de faire entendre une voix intime mais qu'ils se hissent jusqu'à être l'expression d'une mémoire collective. Louis Nucera se sentait redevable aux siens, il voulait devenir la voix des humbles, il devait faire perdurer la mémoire des « sans voix ». C'est une sorte de sens du devoir qui s'impose à ce fils parti du pays.

Cette mission n'est pas la seule quête qui obsède l'écrivain. Lorsque Louis Nucera commence à écrire le premier roman niçois, il a alors une cinquantaine d'années. C'est un homme « déraciné » et qui se sent vieillir, qui écrit à Paris : il ressent, plus que jamais, loin de la terre qui l'a vu naître, le besoin de prendre la plume pour retrouver ses origines, pour se retrouver lui-même. Il est question de vie et de mort dans ces trois petits romans : il s'agit d'écrire pour garder en vie une époque, une catégorie sociale; écrire pour ne pas faire mourir son père, sa mère une deuxième fois et enfin, écrire pour ne pas mourir soi-même.

À la toute dernière page d'*Avenue des Diables-Bleus*, alors que le lecteur erre parmi ses incertitudes, le narrateur semble lui révéler la réponse tant recherchée à propos de la finalité de l'œuvre :

Je tenais à raconter la grand-mère, sans rien omettre de ce que j'avais pu apprendre d'elle, raconter aussi les miens, ceux qui ont marqué mon enfance : modeste chronique d'une mythologie un peu confuse, dénuée d'apparat, une assemblée de petites gens.<sup>387</sup>

Une « modeste chronique »<sup>388</sup>, voici donc comment l'écrivain ou le narrateur-écrivain qualifie son œuvre. L'essentiel réside donc dans une forme : la « chronique ». Ce nom féminin va profondément déstabiliser nos certitudes puisqu'alors que nous venons d'affirmer le refus de la chronologie, l'écrivain affirme que son texte est une chronique. Or, selon la définition donnée par le Larousse, du latin *chronica*, du grec *khronica biblia*, les annales, la chronique est un « récit dans lequel les faits sont

---

<sup>387</sup> *Ibid.*, p. 213.

<sup>388</sup> Louis Nucera, *Journal*, 18 mars 1969, Cahier 1, op. cit.. p. 6, Louis Nucera écrit : « J'ai donc commencé hier ce journal dont je rêve depuis longtemps. Dans la nuit, j'ai réfléchi à cette décision. Quel peut être le moteur qui m'a poussé à entamer une chronique de ma petite existence [Nous soulignons.] le jour même où le différend sino-soviétique porte – par son extension – le coup de grâce à mes illusions sur le communisme ? » Voir Annexes, p. 71.



*enregistrés dans l'ordre chronologique. Un récit d'événements réels ou imaginaires qui suit l'ordre du temps. »*<sup>389</sup>

Ce n'est, à l'évidence, pas le cas de cette Trilogie. Peut-être faut-il alors entendre ce mot selon sa deuxième acception, c'est-à-dire un « *ensemble de nouvelles, de bruits qui circulent* ». Cette définition correspondrait davantage aux écrits considérés, avec cette impression pour le lecteur d'être sans cesse mis dans la confidence.

Nous devons néanmoins noter également l'association de deux termes antithétiques : « *modeste chronique* », certes, mais d'une « *mythologie* » : ce dernier terme est pour nous très important car, passé le sens premier de l'histoire des dieux, la mythologie est, toujours selon le Larousse, « [...] *l'ensemble des mythes qui appartiennent à un peuple [...] L'ensemble des mythes créés autour d'un phénomène social.* »<sup>390</sup>

La portée de l'œuvre ne s'arrêterait donc pas au seuil de l'intime puisque notre narrateur affiche clairement l'ambition d'écrire « *une mythologie* », « *mythologie* » des humbles certes, mais le terme même de « *mythologie* » élargit considérablement les destinataires de l'œuvre; plus question de les réduire alors au périmètre de Nice et de ses quartiers populaires.

C'est donc à l'humanité toute entière que s'adressent ces textes aux apparences de l'intime. Le reflet d'une certaine réalité, d'une société qui respirent le vrai, d'une authenticité naturelle incontestable, d'une vie, de la vie, affleure tout au long des quelques pages de ces romans. Car il faut bien parler de « quelques pages », en effet, puisque Louis Nucera ne joue pas les prolongations. Il écrit de courts romans, regrettant même parfois lui-même de ne pas s'être assez attardé sur tel ou tel personnage, de ne pas lui avoir assez rendu hommage. Tout tient alors dans le sens de la formule et dans le maniement des sens. Son texte est parsemé, si ce n'est d'aphorismes, il y en a pourtant de nombreux, de formules révélant une certaine philosophie de la vie et de l'homme. Louis Nucera fait court mais il recherche - en témoignent les brouillons de ses manuscrits - la formule juste, celle qui sonne à l'oreille et va droit au cœur de l'émotion.

C'est un homme du Sud, et du Sud, il recèle toutes les manières, les odeurs, les senteurs, les bruits. La vue, le toucher, le goût, l'ouïe, tous les sens se mêlent pour

---

<sup>389</sup> Dictionnaire *Larousse*, <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/chronique/>

<sup>390</sup> *Ibid.*

nous entraîner dans ce périple niçois. Après la lecture d'un de ses romans, le lecteur se prend à ouvrir un livre de cuisine pour y découvrir la recette du fameux stockfish, à déplier une carte pour situer ce petit village perché qu'il est inconcevable de ne pas connaître, il reconstruit le Nice d'antan, il ressuscite ceux qui ne sont plus là.

L'alchimie a fonctionné. Bien qu'il (elle) ne soit pas nécessairement niçois(e), et peut-être même davantage s'il ne l'est pas, chaque lecteur, lorsqu'il (elle) referme les livres de Louis Nucera, a l'impression de s'être découvert une grand-mère ou un grand-oncle qui lui est désormais proche, de respirer les senteurs d'ail et de thym, d'avoir, au final, toujours vécu dans ce « pays ». Il ressent à son tour ce fameux sentiment d'appartenance.

Mais même si cette construction, « re-construction », est infaillible, si bien qu'elle piège les lecteurs que nous sommes, mêmes les plus avertis, l'essentiel réside, malgré tout, dans une ambition bien plus large, et le sentiment qu'elle laisse en nous n'est pas uniquement celui d'avoir pénétré et adopté l'âme de la Côte d'Azur.

Mais alors quel est-il, au plus profond, ce tryptique en trompe l'œil ? D'aucuns taxèrent en son temps Louis Nucera de passéisme et de pessimisme, reproches qui s'ajoutaient à celui de céder au « régionalisme », et ils ne virent dans ses romans qu'une sorte d'autobiographie déguisée et folklorisée.

Comment pourrait-on alors définir plus précisément la Trilogie pour tenter d'atteindre à l'essentiel ? Mémoires ? Confessions ? « *Rêveries du promeneur solitaire* » ? Récits de vie ? Elle est en quelque sorte tout à la fois et rien de tout cela, avons-nous envie de répondre.

Le paradoxe de nos romans réside dans le fait qu'ils semblent s'ancrer beaucoup plus dans l'autobiographie que certains livres d'apparence autobiographique. L'effet de réel y est plus important que le réel lui-même et c'est en cela que réside l'art de notre écrivain. Il crée à la perfection, sans apprêt, sans artifice, l'illusion de la réalité et met en œuvre avec un naturel fascinant le fameux « *mentir-vrai* »<sup>391</sup> d'Aragon, « ce

---

<sup>391</sup> Louis Aragon, *Le Mentir-vrai*, Paris, Éditions Gallimard, 1980. Dans la nouvelle éponyme écrite en 1964, véritable théorie en acte de l'art romanesque, celui qui dit « je » avoue : « *Je me répète. Cinquante-cinq ans plus tard. Ça déforme les mots. Et quand je crois me regarder, je m'imagine. C'est plus fort que moi, je m'ordonne. Je rapproche des faits qui furent, mais séparés. Je crois me souvenir, je m'invente. [...]* Ces bouts de mémoire, ça ne fait pas une photographie, mal cousus ensemble, mais un carnaval. D'ailleurs, je ne m'appelais pas Pierre, c'était l'Abbé Pangaud (et non Prangaud) qui m'appelait Pierre, et pas Jacques. Tout cela c'est comme battre les cartes. Au bout du compte, le tricheur a gardé en dessous l'as de coeur, et celui qu'on appelle un romancier, constamment, fait sauter la coupe. », pp. 9-10.

carrefour de l'imaginaire et du réel »<sup>392</sup>. « La vérité sur soi n'est pas quelque chose de préconçu : elle naît de l'écriture même. »<sup>393</sup> dit Stéphanie Michineau. Autrement dit, pour reprendre la formule de François Mauriac : « Seule la fiction ne ment pas. »<sup>394</sup>

Voilà pourquoi Louis Nucera n'a pas enfermé ses trois œuvres dans l'appellation générique d'autobiographie; la revendication de l'appartenance plus large, et plus problématique aussi peut-être, au « roman » lui convenait davantage pour masquer cette frontière délicate entre la réalité, le souvenir et la fiction du souvenir recomposé.

Louis Nucera écrit :

Cette tristesse qui ne me lâche pas est-elle due à ma décision de ne plus écrire de livre ? Il est vrai que je n'ai jamais été bien gai malgré les apparences. Le besoin d'écrire procédant d'une inadéquation avec l'existence telle qu'elle est, je me retrouve sans thérapeutique. J'avais espéré en ce journal. Il m'ennuie. Mais je vais m'y accrocher comme à une bouée. Peut-être un jour aura-t-il assez de pages pour me retenir sans effort et remplir son office.<sup>395</sup>

A cette tristesse et à cette déception du journal intime, répondra quelques semaines plus tard le début de la rédaction d'*Avenue des Diables-Bleus*, qu'il mènera à son terme et qui enfantera réellement sa carrière littéraire puisqu'il n'arrêta plus de publier.

Le récit de la stricte réalité n'a pas satisfait l'écrivain. La forme du journal ne correspondait pas à la quête poursuivie car il n'y trouvait pas adéquation avec la vraie vie. C'est ainsi que le pacte référentiel n'est pas le même ou n'atteint pas le même degré d'adhésion selon les romans. Dans *Le Kiosque à musique*, par exemple, l'auteur change même de prénom. De fait, le plus important n'est pas pour l'auteur de raconter SON histoire d'amour mais de parvenir à créer une sorte d'histoire d'amour symbolique, intemporelle, « mythologi[que] ». Le journal, qui pouvait lui sembler moins difficile à mener à bien que le roman - forme à ses yeux la plus noble et à laquelle il s'était essayé si longtemps -, ne pouvait cependant pas s'ouvrir au monde. C'était sans doute aussi pour Louis Nucera une forme trop « égoïste » et, au final,

---

<sup>392</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>393</sup> Stéphanie Michineau, *L'Autofiction dans l'œuvre de Colette*, op. cit., p. 412

<sup>394</sup> François Mauriac, *Œuvres autobiographiques*, Paris, Éditions Gallimard, NRF (Collection Bibliothèque de La Pléiade), 1990, p. 67.

<sup>395</sup> Louis Nucera, *Journal*, Cahier 2, 1977, op. cit., p. 38-39. Voir Annexes, p. 103.

dépourvue de cette reconnaissance potentielle qu'appelaient de ses vœux ses aspirations littéraires<sup>396</sup>.

Louis Nucera aura donné sans apprêt de nouveaux héros à la littérature. Il a fait entrer au Panthéon les humbles, ceux dont le « raffinement » n'était jusqu'alors pas reconnu. Il leur a donné une voix. Il est la voix du petit peuple niçois, de tous les petits peuples qui triment en silence et ont en eux une générosité discrète. Nous y reviendrons plus tard, mais la déception tragique éprouvée par notre écrivain tient en la perte de ses illusions concernant le communisme. Il vit cet échec au plus profond de lui, c'est un « arrache cœur » qu'il portera ensuite sur ses épaules à travers toute son œuvre. Il ne parvient plus à trouver dans la « politis » les réponses à ses aspirations morales. Sa perte d'illusion politique est pour lui comme une nouvelle perte du père. Il devient orphelin une seconde fois. Il lui faut alors apporter une réponse à l'échec des ambitions universelles du communisme, au risque, sinon, de « devenir fou »<sup>397</sup>, disait-il fréquemment à ses proches. La réponse, il la trouvera à travers l'écriture et il n'arrêtera plus d'écrire.

Puisque les ambitions universelles ne fonctionnent pas, Nucera va explorer une réponse civilisationnelle « intime ». Pour lui, il ne sert à rien de prôner la libération uniforme des peuples qui mène à de cruelles déconvenues; à cela il oppose la solidarité de la famille, d'une communauté, d'un peuple, d'une ville. C'est donc à une démarche inverse qu'il se livre : partir de la proximité, du quotidien, des aspirations simples des petites gens pour les étendre, par leurs valeurs morales, à l'universel, et non partir d'une doctrine universelle pervertie qui prétend faire le bonheur de chaque individu à sa place.

Pour ce faire, il doit inventer une forme d'expression adaptée à son ambition. Aucune des formes existantes ou ayant existé ne peut rendre compte de sa volonté nouvelle. Il renoue alors avec les traditions anciennes du conte, avec la volonté de donner à son oralité un équivalent écrit. Le narrateur de nos trois romans est un

---

<sup>396</sup> Louis Nucera, *Journal*, Cahier 1, *op. cit.*, pp. 6-7. A la date du 18 mars 1969, alors qu'il n'a encore jamais été publié, Louis Nucera écrit : « [...] j'ai d'abord pensé qu'en entreprenant ce journal, je satisfaisais mon besoin maniaque d'écrire en éludant les difficultés d'un récit élaboré. Ensuite je me suis dit que ce journal n'avait aucune chance d'être publié ce qui flattait ma modestie [Souligné par L.N.] car la vanité des écrivains m'agace (c'est un euphémisme) [...] Est-ce que je souhaite vraiment ne jamais être édité ou ne l'être qu'après ma mort ? Pourquoi alors ai-je écrit tant de livres dont un présenté par mes soins à des éditeurs ? » Voir Annexes, p. 71.

<sup>397</sup> Déclaration maintes fois énoncée par Louis Nucera à ce propos, et rapportée par Suzanne Nucera à nous-même.

« conteur écrivain », qui tente de transcrire à l'écrit un conte oral. Nous sommes les témoins du travail minutieux et précis d'un écrivain qui s'est assigné pour tâche de donner, sous nos yeux, à lire l'oral. Louis Nucera se fait le gardien des histoires qu'on se racontait avenue des Diablos-Bleus, quartier Saint Roch. Il affronte le Sphinx à la porte de la ville pour parvenir à résoudre l'énigme existentielle.

La réponse qu'il trouve épouse une forme répondant à la disparition de la fonction sociale et culturelle du troubadour. C'est, en effet, à la fin du XVIII<sup>ème</sup> siècle, avec la baisse de l'analphabétisme et le développement des villes, qu'a disparu le recours systématique à la mémoire des conteurs, même si, au début du XX<sup>ème</sup> siècle, dans les campagnes, intervient encore lors des veillées, la mémoire des « anciens » érigés conteurs. Louis Nucera semble ainsi nous dire que le monde, la société, n'ont jamais été aussi « analphabètes » et qu'il est temps de leur « rafraîchir » la mémoire. Ce renouveau du conte, il l'entreprend en lui conservant sa fonction sociale première : il s'agit réellement de représenter et de moraliser le monde et cela en toute intimité.

Louis Nucera écrit ses romans à la toute fin des années soixante-dix et au début des années quatre-vingt, au moment où naît justement un certain engouement pour la réhabilitation de l'art de raconter des histoires à un auditoire, et ce, en France comme aux Etats Unis. On rétablit l'Heure du conte dans les médiathèques, on fait intervenir des conteurs dans les écoles. C'est également l'époque de la traduction de l'ouvrage de Bruno Bettelheim, *The Uses of enchantment*<sup>398</sup>, qui redéfinit la fonction du conte et sa possible finalité pédagogique, voire thérapeutique :

« Tout conte de fées est un miroir magique qui reflète certains aspects de notre univers intérieur et des démarches qu'exige notre passage de l'immaturité à la maturité. Pour ceux qui se plongent dans ce que le conte de fées a à communiquer, il devient un lac paisible qui semble d'abord refléter notre image; mais derrière cette image, nous découvrons bientôt le tumulte intérieur de notre esprit, sa profondeur et la manière de nous mettre en paix avec lui et le monde extérieur, ce qui nous récompense de nos efforts. »

Ce besoin d'écouter, de converser, de dire aux autres, d'oraliser le discours écrit, tient à cette nécessité de réintroduire le conteur dans la société en crise afin de redonner du sens à cette dernière, et de combler une part du gouffre qui est en train de s'ouvrir avec l'échec des idéologies du XX<sup>ème</sup> siècle.

---

<sup>398</sup> Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1976 (réédition Pocket : 1999), p. 35.

Nous l'avons dit, le renouveau du roman et de l'autobiographie, après l'engloutissement des valeurs humanistes dans les deux guerres mondiales, a imposé aux écrivains l'expérience de nouvelles formes littéraires. Certains expérimentent des formes décomposées qui ont été regroupées sous le vocable inventé par Bernard Dort<sup>399</sup> - puis repris dans une acception péjorative par Emile Henriot<sup>400</sup> -, de « Nouveau roman ». Mais ce mouvement paraît aux yeux de Louis Nucera trop intellectuel sans doute<sup>401</sup>, et élitiste, lui qui avait, par ses origines et sa modestie, du mal à s'accorder le droit de s'assumer en tant qu'écrivain. Il s'y est essayé néanmoins pour une part dans ses deux premiers romans, où il tente d'explorer des formes novatrices de composition/décomposition, mais sans vraiment aboutir et sans succès public. Il tentera donc une autre forme littéraire, qui soit en adéquation avec sa vision d'une littérature de la sincérité et de l'authenticité, et d'une morale humaniste et populaire. Au discours jugé « faux », « rempli de mensonges » du communisme, au roman aragonien et à ses héros positifs dépréciés<sup>402</sup>, il oppose un nouveau héros, vrai, le petit peuple lui-même. Le *romancero* écrit nucerien vise à magnifier ce « vrai peuple », avec ses racines, ses défauts, ses qualités, sa grandeur. Nécessité d'autant plus urgente qu'il le sent menacé par la « modernité », le règne de l'argent et des promoteurs. Son œuvre est la réponse d'un double orphelin, de père et d'idéologie, à

---

<sup>399</sup> Bernard Dort, « Tentative de description », Cahiers du Sud, numéro spécial intitulé « A la recherche du roman », N° 334, avril 1955, p. 364.

<sup>400</sup> Emile Henriot, « Le nouveau roman », *Le Monde*, 22 mai 1957.

<sup>401</sup> Ainsi, le lendemain d'une émission d'*Apostrophes* où il était l'invité de Bernard Pivot avec, notamment, Alain Robbe-Grillet, Louis Nucera confie à son *Journal*, Cahier 3, 32 feuillets manuscrits, p. 2 (non numérotée), à la date du 23 avril 1994 : « *Beaucoup de sympathie pour Catherine Camus dont toute l'énergie physique et morale tendait à surmonter le trac. A l'opposé, Sa Suffisance Alain Robbe-Grillet. Une littérature à faire bailler des parcs d'huîtres (ai-je le droit de parler au nom de ce mollusque qui n'en peut ?). Il s'installe. Il cause. Il accapare. Il pue. Il était « mobilisable » avant Claude Simon. Evoque-t-on Chateaubriand (le style) à son propos ? Il ne s'en étonne pas. Il enseigne la littérature française aux Etats-Unis et, si je comprends bien ce qui se dit, surtout la sienne. Pivot me demande ce que je pense des livres de ce bellâtre. Réponse : « Je sais bien qu'il ne faut pas se lire en lisant les autres, mais, malgré ma bonne volonté, ils ne me conviennent pas. »* Archives Suzanne Nucera. Voir Annexes, p. 109.

<sup>402</sup> Dans son *Journal*, à la date du 17 mars 1969, Louis Nucera écrit : « *Si un jour, comme Aragon, j'avais écrit ces vers :*

"Ce sont des ingénieurs, des médecins qu'on exécute

Mort à ceux qui mettent en danger les conquêtes d'octobre

Mort aux saboteurs du Plan quinquennal... [...]"

Vive le Guépéou véritable image de la grandeur matérialiste [...]"

Oui, si un jour, j'avais écrit cela : jamais plus je n'aurais osé prendre la plume pour conseiller les gens dans leurs options politiques. »

Louis Nucera, *Journal*, Cahier 1, *op. cit.*, pp. 3-4. Voir Annexes, p. 70.

la désespérance de l'époque. Louis Nucera espère ainsi redonner au « petit peuple » la voix du « père » qu'il n'a pas eu.

## DEUXIÈME PARTIE :

### L'humain avant toute chose

#### Introduction

Après avoir dégagé dans la première partie l'originalité de l'énonciation dans le roman nucerien et avoir tenté de le situer dans la confrontation des genres fictionnel et auto-fictionnel, nous nous attacherons ici à recenser les propriétés spécifiques au récit nucerien qui place l'humain au cœur de sa quête. Nous en dégagerons trois qui nous paraissent faire l'originalité de l'œuvre : la poétisation du récit, l'oralisation assumée, revendiquée, de celui-ci et enfin la profusion, pour ne pas dire le grouillement des personnages que fait défiler Louis Nucera.

La méthode de travail que nous utiliserons dans cette deuxième partie sera relativement différente de celle que nous avons utilisée dans la première. Nous partirons en effet des manuscrits des romans car il nous est apparu sans conteste possible que les corrections et ratures qu'ils contiennent fondent comme des évidences le choix délibéré de Nucera de travailler les spécificités, évoquées ci-dessus, comme les marques de fabrique de son écriture littéraire.

Il nous a été possible de réaliser cette étude grâce à Suzanne Nucera qui a mis à notre disposition les manuscrits des trois romans : *Avenue des Diables-Bleus*, *Chemin de la Lanterne* et *Le Kiosque à musique*, de même que le dossier de presse, la correspondance et des manuscrits inédits de Louis Nucera portant sur l'écriture ou sur ses lectures.

Leur examen nous permet - nous venons d'en émettre l'hypothèse - de mieux repérer les grandes thématiques sur lesquelles notre écrivain a construit son œuvre. Nous allons donc, dans un premier temps, ébaucher une étude de génétique textuelle. En analysant les corrections, ajouts, suppressions effectués à partir des manuscrits originaux, nous tenterons de mettre en évidence quelles étaient les « obsessions » thématiques et littéraires de Louis Nucera, en fonction de son travail de correction. Il nous a paru nécessaire, tant est ample le travail de ratures et d'ajouts, de centrer cet essai de génétique textuelle sur les dix cahiers manuscrits d'*Avenue des Diables-Bleus*



qui ont été mis à notre disposition au domicile de l'écrivain jusqu'au 27 avril 2012, date à laquelle Suzanne en fit la donation à la ville de Nice.

Ces cahiers montrent à quel point le travail du style était primordial chez l'écrivain, qui ne cherchait pas à écrire de longs romans mais s'attachait surtout à soigner inséparablement le contenu et le style. Il se fixait donc pour objectif de travailler, re-travailler chaque phrase jusqu'à parvenir à l'équation satisfaisante. Dans son échange avec Gérard Camy, Louis Nucera avouait :

Chaque fois que vous voyez un livre de moi de 250 pages, j'en écris au minimum 3000, non pas 3000 d'un coup que je réduis, mais à chaque fois j'écris au moins 10 pages pour une page jusqu'à ce que j'atteigne à une musique qui me convienne. Cela me prend beaucoup de temps.<sup>1</sup>

Et dans *L'Ami*<sup>2</sup>, il se décrit au travail dans l'intimité et nous avons sous les yeux l'écrivain en son combat créatif :

Dans la chambre, ma femme s'éveille. Elle proteste doucement chaque fois que j'arrache des pages du cahier; et moi qui n'en finis pas de raturer, de déchirer pour mettre mes souvenirs à l'unisson [...].

Avant même de commencer à rédiger ses manuscrits, il constituait plusieurs feuillets sur les différents thèmes qu'il comptait aborder dans le corps du roman. Il reprenait alors ces notes au moment de la rédaction : notes sur l'histoire de la ville de Nice, notes sur Nice, notes sur la Côte d'Azur, notes sur les fonctions de l'écriture... Toutes ces notes ne sont pas encore classées et répertoriées. Il est donc difficile, parfois, de les attribuer à l'un ou à l'autre des romans. (Ce classement sera précieux pour ouvrir la voie à de futurs travaux de recherche sur l'œuvre de l'écrivain.) Parfois simplement, une petite annotation manuscrite de l'auteur renvoie à un de ses romans. Enfin, de manière surprenante, mais l'œuvre de Nucera n'est-elle pas un permanent ressassement, les mêmes extraits de feuillets peuvent se retrouver insérés dans plusieurs romans, avec une infime variante ou même tels quels.

Pierre-Marc de Biasi, dans son ouvrage *La Génétique des textes*, a avancé des principes et des méthodes d'analyse des manuscrits, fondés sur une étude exhaustive de « *l'univers de la rature* ». L'univers de la rature, nous dit-il, est un univers

---

<sup>1</sup> Gérard Camy, *La parole est à Louis Nucera*, op. cit., p. 38. Voir Annexes, p. 157.

<sup>2</sup> Louis Nucera, *L'Ami*, op. cit., p. 246.

« *complexe* » mais signifiant. Aussi, lorsque nous contemplons les manuscrits de Louis Nucera et leur profusion de ratures, nous nous disons qu'une telle étude s'impose :

La rature est une composante très complexe de l'écriture. Sa définition implique l'examen de nombreuses caractéristiques (Biasi 1996). Pour identifier clairement une rature, il ne suffit pas de préciser son *identité* (autographe ou allographe), sa *fonction* (par exemple, rature de substitution) et son *type de tracé* (par exemple, tracé à l'encre d'une barre oblique en travers du segment biffé et ajout substitutif) car, avec la même fonction et la même apparence graphique, une rature toute semblable pourra avoir une signification et un statut radicalement distincts si, par exemple, son étendue est différente (une rature de mot n'est guère comparable à une rature de page) [...].<sup>3</sup>

Les deux types de ratures les plus usuelles sont la rature de suppression et la rature de substitution. Les ratures, dans les manuscrits de Louis Nucera, sont de ces deux types. Chez Nucera, la rature est parfois si déterminée qu'il est impossible de connaître la première version du texte car, alors, Louis ne se contente pas de rayer le passage à supprimer ou à remplacer, mais il le rend totalement opaque, comme s'il ne souhaitait absolument pas que l'on puisse découvrir ce qu'il avait préalablement confié au papier, comme s'il avait dévoilé là, à son corps défendant, un secret qui ne devait se dire qu'à lui-même. Il raie alors d'un noir absolu, impénétrable, comme guidé par une soudaine rage. C'est fréquemment le cas pour un mot, mais il peut s'agir d'une ou de plusieurs phrases entières; en atteste par exemple la page 47 du Cahier 2<sup>4</sup>.

L'intérêt pour nous ici n'est pas la génétique textuelle en tant que telle : celle-ci pourra faire l'objet d'une étude future. Mais nous souhaitons nous appuyer sur l'étude des principales et fréquentes corrections des Cahiers manuscrits *d'Avenue des Diables-Bleus* pour mettre en évidence les grandes lignes directrices tenant lieu de principes à l'art nucerien.

Louis Nucera nous a d'ailleurs livré lui-même sa conception du rôle de la rature dans un texte inédit :

Chaque phrase coûte à l'écrivain. Lui seul vit les ratures, les pages déchirées, les mots incapables de s'encastrent, alors que, tout à l'heure, dans sa pensée ou au cours d'une conversation, ils paraissaient lumineux et d'un maniement si aisé. Lui seul vit les nuits passées à se suffire de quatre lignes qui seront biffées dans la clairvoyance du lendemain, les ridicules qu'il convient de surmonter, l'exigence dont il faut tenir le siège (on n'amadoue pas l'exigence : on passe outre si l'on tient à poursuivre), le fonds de résistance physique dans lequel il doit puiser afin de reculer les limites du repos,

---

<sup>3</sup> Pierre-Marc de Biasi, *La Génétique des textes*, Paris, Éditions Armand COLIN (Collection Littérature), 2005, p. 53.

<sup>4</sup> Louis Nucera, Manuscrit d'*ADB*, Cahier 2, p. 47. Voir Annexes, p. 201.

les rançons et les sanctions à payer, les chaud et froid des douches écossaises qui arrosent son régime de déraison à vouloir mettre à raison le langage. Il cherche l'alphabet des prémonitions et des évidences informulées parce qu'elles terrorisent. Il prophétise et sa prophétie se perd dans un monde qui demeure sourd aux alarmes. Il tente de résoudre l'énigme des vibrations. Il hurle des aveux d'impuissance. Il veut dire et il sait bien qu'il n'y a rien à dire. Il souhaite échapper à la prostitution et s'y vautre puisqu'il s'expose aux vitrines. Il démonte l'automate né des incarcérations économiques. Il use de vocables qui sondent sa propre conscience et agissent sur elle.

Il arrache des lambeaux aux mystères qui aussitôt se reconstituent. Il erre. Se refuse d'être bouchon ballotté avant l'immanente plongée dans le gouffre des putrescences. Il pique vers des fonds qu'il ne touchera jamais. C'est son combat. Démarcheur du néant, il place les mots en état de légitime défense. Ceux-ci l'esquivent et se vengent. On n'a pas idée de prôner à ce point l'insertion dans le monde par le langage et de pousser ce langage dans ses derniers retranchements jusqu'à l'exaspérer. Aphasique conscient, pourquoi l'écrivain ne se résoudrait-il pas au courage du silence ? Pourquoi opter pour la mendicité d'une approche alors qu'il rêve de précision. Il triche et pourtant il essaie de communiquer avec les autres par le biais d'une réflexion impitoyable sur lui-même. Il souhaite assassiner le langage et il le courtise, l'aiguise ou le force plus encore que les irresponsables qui se laissent porter par les mots sans songer à leur corruption, leur trahison, leur artifice. C'est le tueur de langage qui en a la mystique. C'est l'inspiré qui est un tâcheron. Confronté à l'altération littéraire, il s'insurge et ne peut qu'invoquer un alibi d'impossibilité s'il choisit de persévérer dans son entreprise qui est de soumettre l'expression à ses pensées les plus profondes. Les dessous des mots se paient plus cher que les dessous de table. C'est la défaite de l'intransigeance. Il ne suffit pas de détester l'à-peu-près pour combler ses manques. S'agiter dans des chaînes ne nous en libère pas. L'écriture attend son Houdini. Survendrait-il qu'il ne satisferait pas. L'écrivain qui part à la quête l'insoupçonné le sait. Les autres simulent, appartiendraient-ils – et surtout s'ils appartiennent - à des vocations sœurs ou gravitant autour de la sienne. On s'émeut à la vue d'un brouillon torturé d'un illustre ancien. Les tâtonnements d'un contemporain laissent indifférent quand ils ne sont pas suspects. S'il en fait état, on le tance d'impudique. Pour s'épancher, l'estime a besoin d'histoire. Ou de consécration. Les surréalistes n'ont pu qu'ébrécher ce rite qui aime à « embaumer de vieilles anarchies ».<sup>5</sup>

Nous lisons dans ces quelques feuilles sur la création littéraire l'expression d'une véritable douleur de celui qui travaille, qui travaille dur et qui a l'impression de manquer de reconnaissance. Nous percevons également toute l'importance que Louis Nucera accordait à ce travail de correction qu'il considérait comme une partie aussi essentielle de son acte de création. Voyons donc maintenant ce qui prévaut dans cet art d'orfèvrerie.

Tout d'abord, et nous l'avons déjà énoncé dans la première partie, il existe une volonté indéniable d'inscrire le récit du côté de l'humain, de se situer aux côtés des hommes. Mais il s'agit de cette humanité humble, sans nom et sans reconnaissance,

---

<sup>5</sup> Louis Nucera, *Toi qui as la plume facile*, 3 feuillets tapuscrits, numérotés de 1 à 3 et complétés de façon manuscrite, pp. 2-3. Archives Suzanne Nucera. Voir Annexes, p. 170-171.

sans « titre de noblesse », qui a constitué l'univers de l'écrivain durant les trente-six premières années de sa vie, date à laquelle il prit son envol vers le monde intellectuel parisien. Cette volonté va prendre plusieurs formes, mais toutes montrent, une fois de plus, que ce qui vaut pour principe régisseur sous la plume de notre écrivain, c'est la présence de l'homme, de l'homme simple et laborieux, du petit peuple. Il ne s'agit jamais, dans la Trilogie niçoise en tout cas (dans les romans qui suivront ce sera un peu différent), d'inventer la trame d'une intrigue et d'y camper quelques personnages principaux et secondaires. La démarche est totalement inverse, les personnages, hauts en couleur et forts en verbe, préexistent à tout récit. L'homme est plus important que l'histoire, l'homme est l'Histoire et, pour cela, l'homme se fait poète.



## 2.1. Un récit poétisé

### 2.1.1. Un texte qui se dit

La première tendance forte qui se dégage de l'analyse des manuscrits est la volonté de donner naissance à un texte qui « sonne » juste, qui fasse entendre sa « *petite musique* »<sup>6</sup>. Nous savons, par les témoignages et par les informations fournies par Suzanne, son épouse, que Louis Nucera lisait ses textes à voix haute afin de les modifier éventuellement voire même de les réécrire. Son critère premier, avant de valider un texte, était donc d'ordre auditif. « La petite musique » avant tout. Il lisait et relisait ses textes pour lui-même, pour son épouse et ce n'est que lorsqu'un paragraphe avait passé avec succès ce test musical qu'il trouvait sa place dans le roman. Et en effet, lorsqu'on observe les corrections effectuées sur le manuscrit, nous pouvons repérer cette volonté d'apporter au texte écrit une amélioration sensorielle et, en particulier, auditive. Cette recherche auditive se retrouve souvent dans l'énumération de noms propres, de noms de ville ou de célébrités pour lesquelles nous trouvons trace d'une réelle recherche qui ne peut avoir d'autre motivation que le rendu sonore. C'est le cas avec l'ajout de noms qui « sonnent » : « *Gaétano* », « *Bresci* »<sup>7</sup> ou avec ceux de « *Barbares* », « *bas Danube* », « *Saxons* »<sup>8</sup> et avec le slogan « *Soljénitsyne strychnine* »<sup>9</sup> que le narrateur dit avoir trouvé écrit, parmi de plus anciens, sur le mur de la cage d'escalier de son modeste appartement d'enfance de l'avenue des Diables-Bleus. Nous assistons à la mise en forme des noms cités, les ratures nous disent même l'hésitation sur l'ordre à leur donner dans la phrase. Louis Nucera rajoute ainsi des noms d'arbres méditerranéens, soulignés par nos soins : « citronniers, figuiers, mandariniers, oliviers, palmiers, caroubiers, orangers, mimosas, eucalyptus »<sup>10</sup>. Peur de ne pas tout dire ? Peur de ne pas rendre compte de l'exacte

---

<sup>6</sup> « C'est qu'il y en a des souvenirs... des merveilles bien désuètes, des petites musiques [...]. » Louis Nucera, *ADB*, op. cit., p. 44. Il reprend cette expression de Louis-Ferdinand Céline : « Une certaine musique, une certaine petite musique, introduite dans le style, et puis c'est tout. C'est tout. L'histoire, mon Dieu, elle est très accessoire. » Interview de Céline, 14 juin 1957, à propos de la sortie de *D'un château l'autre*, Archives de L'Express.

<sup>7</sup> Louis Nucera, Manuscrit d'*ADB*, Cahier N° 4, p. 91. Voir Annexes, p. 213.

<sup>8</sup> *Ibid.*, Cahier N° 5, p. 68. Voir Annexes, p. 217.

<sup>9</sup> *Ibid.*, Cahier N° 5, p. 71. Voir Annexes, p. 219.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 83. Voir Annexes, p. 215.

vérité ? Nous pensons qu'il s'agit plutôt, en même temps que de renforcer les effluves méditerranéennes, exotiques, de cette évocation, de la recherche d'une accumulation auditive, d'une symphonie des « -iers » qui s'imposaient à l'écrivain.

La plupart du temps, en effet, les corrections apportées sont uniquement d'ordre sonore, musical; les mots rajoutés ou changés « sonnent » mieux, ils contribuent à créer un rythme, une mélodie propre. Ces modifications peuvent prendre plusieurs formes.

Souvent, nous rencontrons le désir de dramatiser les mots, d'augmenter leur puissance d'évocation tragique : « *trépasser* » remplace « *mourait* »<sup>11</sup>, « *le briser* » remplace « *abîmer* »<sup>12</sup>, « *fait* » devient « *événement* »<sup>13</sup>, le profane « *suppliques* » se transforme en un religieux « *prières* »<sup>14</sup>. L'auteur rajoute parfois un complément circonstanciel, de manière à augmenter le rendu émotif : « *Il avait été sérieusement malade* », toujours dans le but d'accentuer le drame évoqué.

Il peut simplement s'agir du changement d'un mot pour un autre qui rend la phrase plus « mélodique », tout en ajoutant plus d'expressivité : « *vous savez les...* » devient « *vous vous souvenez* »<sup>15</sup>, « *répliqua* » remplace « *dit* »<sup>16</sup>, « *se souvient* » remplace « *se rappelle* »<sup>17</sup>, « *constituait* » au lieu de « *était* »<sup>18</sup>, « *apprendre* » devient « *connaître* »<sup>19</sup>, « *recupéra* » devient « *revit* »<sup>20</sup>, « *suivis* » se transforme en « *accompagnai* »<sup>21</sup>, « *rebutant* » est remplacé par « *déplaisant* »<sup>22</sup>. Les exemples sont nombreux.

Les corrections visent souvent à modifier une structure grammaticale pour fluidifier la phrase et mettre en exergue un groupe nominal fort : « *comme s'il l'était de longue date et à s'insurger, patriote rétrospectif, contre les attaques...* », devient :

---

<sup>11</sup> *Ibid.* Cahier supplémentaire (qui, non numéroté, est selon toute vraisemblance, si l'on tient compte de la numérotation de ses pages et de la version définitive du roman, le Cahier N° 3 manquant), p. 64. Voir Annexes, p. 204. Notons par ailleurs que la pagination des cahiers par Louis Nucera pose parfois problème, des numéros de page faisant doublon, l'auteur ayant parfois repris la numérotation d'un nouveau cahier en amont du cahier précédent.

<sup>12</sup> *Ibid.*, Cahier 2, Manuscrit d'ADB, p. 51. Voir Annexes, p. 203

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 42. Voir Annexes, p. 199.

<sup>14</sup> *Ibid.*, Cahier 4, p. 90. Voir Annexes, p. 212.

<sup>15</sup> *Ibid.*, Cahier 2, p. 33. Voir Annexes, p. 194.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 48. Voir Annexes, p. 202.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 51. Voir Annexes, p. 203.

<sup>18</sup> *Ibid.*, Cahier 4, p. 66. Voir Annexes, p. 205.

<sup>19</sup> *Ibid.*, Cahier 2, p. 37. Voir Annexes, p. 197.

<sup>20</sup> *Ibid.*, Cahier 6, p. 101. Voir Annexes, p. 227.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 118. Voir Annexes, p. 232.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 118. Voir Annexes, p. 232.

« comme s'il l'était de longue date et, patriote rétrospectif, à s'insurger contre les attaques... »<sup>23</sup>.

Parfois, des propositions subordonnées sont remplacées par un groupe nominal ou une phrase simple qui renforce l'objet, l'idée évoqués ou l'allitération : « *Le fracas d'un autre autorail qui roule sur le pont de chemin de fer* » devient « *le fracas d'un train de chemin de fer* »<sup>24</sup>; « *dont elle ne se souvient plus combien ils sont* » devient « *Elle en a oublié le nombre* »<sup>25</sup>. Certaines propositions subordonnées relatives sont purement et simplement supprimées pour éviter toute lourdeur, l'essentiel étant l'action ou le substantif qui sont ainsi mis en valeur: « *l'usine à gaz où on n'arrêtait pas de fêter la liberté retrouvée* » devient « *l'usine à gaz : on n'arrêtait pas d'y fêter la liberté retrouvée* »<sup>26</sup>, « *sa chevelure* » (*qui atteignait le bas de son dos à l'époque*)<sup>27</sup>.

Toujours dans le même esprit de « soulager » la phrase, d'aller avec force à l'essentiel, des groupes nominaux compléments du nom se trouvent remplacés par des adjectifs : « *de la famille* » devient « *familial* »<sup>28</sup>.

A l'inverse, si l'auteur fait tendre tous ses efforts vers la simplification de la syntaxe de la phrase, il vise également toujours à la précision évocatrice en rajoutant, par exemple, des détails géographiques qui font vrai : « *à l'hôtel Bedford* »<sup>29</sup>, « *la Marne* »<sup>30</sup>, « *barbares, bas Danube, saxons* »<sup>31</sup>, des détails descriptifs : « *avec une scie et un poinçon* »<sup>32</sup>, « *sa casquette à visière bleue frappée d'une ancre marine* »<sup>33</sup>, « *la gauloise bleue* »<sup>34</sup>, des ajouts de comparaisons dans un portrait : « *Il avait une grosse tête, taillée à coups de serpe* » devient « *sa tête était grosse, comme en bois, taillée à coups de serpe* »<sup>35</sup>. Souvent également, il crée une énumération, là où un - ou à la rigueur deux - substantif avait suffi au départ, ce qui se justifie davantage par la sonorité et le rythme ainsi produits que par l'importance de la précision apportée :

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, Cahier 4, p. 69. Voir Annexes, p. 207.

<sup>24</sup> *Ibid.*, Cahier 2, p. 33. Voir Annexes, p. 194.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>26</sup> *Ibid.*, Cahier 6, p. 100. Voir Annexes, p. 226.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 101. Voir Annexes, p. 227.

<sup>28</sup> *Ibid.*, Cahier 5, p. 66 bis. Voir Annexes, p. 216.

<sup>29</sup> *Ibid.*, Cahier 2, p. 39. Voir Annexes, p. 198.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 47. Voir Annexes, p. 201.

<sup>31</sup> *Ibid.*, Cahier 4, p. 69. Voir Annexes, p. 207.

<sup>32</sup> *Ibid.*, Cahier 2, p. 33. Voir Annexes, p. 194.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 51. Voir Annexes, p. 203.

<sup>34</sup> *Ibid.*, Cahier 4, p. 67. Voir Annexes, p. 206.

<sup>35</sup> *Ibid.*, Cahier 5, p. 66 bis. Voir Annexes, p. 216.



« de Pétain ou de De Gaulle » devient « de Franco, de Churchill ou Roosevelt »<sup>36</sup>. Ici, il s'agit moins d'accorder de l'importance aux personnages cités qu'au renforcement de l'énumération.

Cette accumulation rajoutée de certains noms de lieux ou de personnes a vocation poétique, comme si dire les choses permettait de ne pas les oublier et de les faire revivre : dire pour être ou dire pour créer.

Ainsi, la rature nucerienne nous dévoile quelques-unes de ses constantes. La phrase doit sonner juste – n'oublions jamais que pour Louis Nucera la musicalité qu'il travaillait en ciselant ses textes à haute voix était celle de l'accent niçois -, elle doit s'approcher de l'oralité, elle doit viser à la simplicité syntaxique qui sait aller à l'essentiel, qui sait frapper fort ce qui n'empêche pas l'auteur de multiplier les effets poétiques – accumulation, détails évocateurs, allitérations... -

A partir de ces premières hypothèses de génétique textuelle, nous devons maintenant étudier plus précisément ce qui dans la prose de Louis Nucera peut se réclamer d'un véritable « récit poétique », selon l'expression consacrée par Jean-Yves Tadié.

### 2.1.2. Un récit poétique

Louis Nucera entre dans le monde littéraire au moment où le roman réaliste a déjà commencé à décliner et où le besoin de renouveler le genre se fait nécessaire. De ce besoin, naît chez de nombreux écrivains l'ambition de créer une forme épurée, hybride, mettant en scène un éclatement des formes et des genres. C'est ce qu'analyse Jean-Yves Tadié dans son ouvrage *Le Récit poétique*<sup>37</sup>. A la « mort d'un genre » correspondrait donc, non pas la naissance d'un nouveau genre, mais l'avènement d'un genre multiple, transitoire, à la fois récit et lyrisme. C'est en ce sens qu'il convient d'appréhender l'œuvre de Louis Nucera. Si l'on reprend dans un premier temps les travaux de Jean-Yves Tadié et les six aspects caractéristiques du récit poétique qu'il met en évidence, il apparaît clairement que de nombreux aspects de l'œuvre de Louis Nucera s'éclairent à être étudiés dans cette perspective. Reprenons pour commencer la définition que Jean-Yves Tadié donne du récit poétique :

---

<sup>36</sup> Cahier 4, p. 90. Voir Annexes, p. 212.

<sup>37</sup> Jean-Yves Tadié, *Le Récit poétique*, Paris, Éditions Gallimard (Collection Tel), 1994.

Le récit poétique conserve la fiction d'un roman : des personnages auxquels il arrive une histoire en un ou plusieurs lieux. Mais en même temps, des procédés de narration renvoient au poème.<sup>38</sup>

### 2.1.2.1. Le narrateur

La première caractéristique que met en évidence Jean-Yves Tadié est le côté narcissique de son narrateur, de « *l'individu à la recherche de son image* »<sup>39</sup> avec « *l'envahissante présence du romancier : tout ce qu'il a retiré aux êtres autonomes du roman classique, il se le donne à lui-même sous la forme du narrateur.* »<sup>40</sup>

Plus flagrant encore, Jean-Yves Tadié note :

Ce qui compte, c'est la solitude d'un héros dont la masse, sous la forme d'une répétition pronominale obsessionnelle, présence multipliée, occurrence incessante, a pour caractéristique essentielle d'être une forme vide, le support d'une existence, non plus un agent mais patient.<sup>41</sup>

Prenons une page caractéristique d'*Avenue des Diables-Bleus* - mais toutes pourraient se prêter aux mêmes observations -, la page 28. Nous ne relevons pas moins de dix occurrences du pronom sujet « *je* », sept du pronom objet « *me* », cinq des adjectifs possessifs « *ma, mon, mes* », et un du pronom « *moi* ». Nous pourrions reprendre à ce propos la formule de Jean Paulhan, citée par Jean-Yves Tadié<sup>42</sup> : « *Bien entendu, le personnage le plus intéressant est celui qui fait le récit. Mais vous ne le verrez qu'à la fin.* »<sup>43</sup>

Ce narrateur omniprésent est pourtant anonyme et sans caractérisation physique tout au long du roman. Il est davantage un complément, « *fils de* », qu'un être autonome. Ce narrateur, qui passe de roman en roman, affecté de prénoms différents dans *Chemin de la Lanterne* et *Le Kiosque à musique*, est le même, la même et unique déclinaison de ce « *je* » énigmatique :

Un héros principal, insaisissable et devenu regard, langage, images, rêves [...], avec en son cœur une absence fondamentale que [...] l'auteur appelle égoïsme ou paresse ou faiblesse.<sup>44</sup>

---

<sup>38</sup> *Ibid.*, pp. 7-8.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>43</sup> Jean Paulhan, *L'Aveuglette* (1952), *Œuvres complètes*, Tome I, Paris, Éditions Cercle du Livre précieux, 1966, p. 272.

<sup>44</sup> Jean-Yves Tadié, *Le Récit poétique*, op. cit., p. 21.

Une autre caractéristique définie par notre critique concernant le narrateur est sa passion pour les promenades et les rencontres :

Aux nécessités de l'intrigue succèdent, du côté de la fiction, les hasards de la promenade, du côté de la narration, les hasards de l'écriture, version consciente de l'écriture automatique.<sup>45</sup>

Le narrateur du récit poétique est donc un témoin, déambulateur, se laissant porter au gré des rencontres mais poursuivant toujours un but unique, parler de lui. Voyons ce qu'il en est maintenant des autres personnages, aux côtés de ce « moi » omniprésent, en quête d'identité : « *Le héros du récit poétique est à la fois le sujet d'une quête et le sujet d'une phrase.* »<sup>46</sup>

### 2.1.2.2. Les personnages

Tout d'abord, les personnages nuceriens nous apparaissent moins contradictoires et moins complexes que dans un roman traditionnel. Au gré de sa déambulation, l'écrivain s'arrête pour dresser une multitude de portraits du petit peuple, qui intéresse son propos. Mais lorsqu'on se penche attentivement sur ces portraits, ils nous semblent moins intéressants dans leur fonction romanesque que dans leur composition poétique. D'ailleurs, d'un roman à l'autre, beaucoup de ces « personnages » semblent se faire écho et se répéter, comme si l'écrivain ne cherchait pas tant à décrire qu'à créer une « espèce idéale », participant à la fois du passé, du présent et de l'avenir de l'être humain. Jean-Yves Tadié reprendra d'ailleurs l'idée de Cocteau à ce sujet : « *Les personnages riment comme les mots.* »<sup>47</sup>

Ces êtres paraissent d'ailleurs parfois quasiment asexués, l'important restant leurs qualités morales, leurs défauts. Certains mêmes ne tiennent leur importance que par leur association et non par leur individualité. C'est le cas par exemple des couples : Maria et Anselmo dans *Avenue des Diables-Bleus*, Mireille et Jean dans *Le Kiosque à musique*, Vincent et Madeleine dans *La Chanson de Maria*, Rose et Antonio dans *Chemin de la lanterne*, mais encore Florence et Bastien dans *Ils s'aimaient*. Ces hommes et ces femmes ne semblent pas avoir d'intérêt séparément, ils ne prennent leur signification, leur symbolique que sur le mode vertical, sur l'axe paradigmatique et non sur le mode horizontal, sur l'axe syntagmatique du langage. Le couple se

---

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 43.

décline à tous les temps : le couple en train de se former, le couple en fin de vie, le couple qui n'arrivera jamais au statut de couple, le vieux couple, le couple d'enfants, le couple heureux, le couple qui fuit, le couple qui a peur...



17. La rencontre de Suzanne et Louis, 1958

Même si, pourtant, demeurent aussi beaucoup de personnages solitaires. Et au milieu de toute cette galerie vivante, se fait sentir la présence de l'écrivain écrivant qui cherche en direct la définition du couple : quel est-il ? Quel serait le couple idéal ? Ce couple idéal existe-t-il ? N'existe-t-il dans sa perfection que dans sa forme inachevée comme dans *Chemin de la Lanterne* ?

Il arrive un moment où dans l'esprit du lecteur, ces redondances de personnages font naître l'impossibilité de les différencier : tous se mêlent et s'entremêlent. Tous ces personnages deviennent des « types humains ». Peu importe qui sont les femmes de ces couples dont il est question, elles sont l'amoureuse, la mère aimante, la travailleuse... L'auteur leur attribue telle ou telle qualité et ces qualités s'additionnent, se superposent, se déclinent, se nuancent tout au long de l'œuvre pour créer une certaine image de la femme idéale selon le narrateur.

De même, il existe chez Louis Nucera de nombreux jeux de miroirs qui relèvent également de la poétique de l'œuvre. Le plus intéressant à analyser est peut-être celui de l'écrivain-écrivain. Nous avons un écrivain, Louis Nucera, qui met en scène un narrateur dans un « roman », narrateur qui dit « je » et qui est lui-même en situation d'écrivain dans divers romans. Il est beaucoup question d'écriture dans l'œuvre de Louis Nucera. Même si beaucoup disent qu'il est question du petit peuple niçois, il est aussi beaucoup question d'écriture. Le tout premier roman de notre auteur, *Le Greffier*, est d'ailleurs tout entier consacré à l'écriture; écriture que nous retrouvons à profusion à travers toute l'étendue du champ lexical d'*Avenue des Diables-Bleus* : « rédaction », « récit », « éditeur », « manuscrit », « auteurs », « comités de lecture », « édition », « livre », « écrits », « ouvrage »<sup>48</sup>. De même, les objets de l'écrivain parsèment le texte : stylo, crayon, feuilles, plume, l'encre...

Tout tourne dans ce roman autour de l'acte d'écrire ainsi que de celui de parvenir à produire un livre. Comme si l'écrivain se posait un certain nombre de questions mais ressentait le besoin de le faire à travers un personnage qu'il pourrait donc observer, et ainsi mieux comprendre. Les interrogations sur l'acte d'écrire dans *Le Greffier* sont, en ce sens, tout à fait parlantes : « *Devais-je poursuivre ce récit ? [...] Le personnage m'échappait.* »<sup>49</sup>

Ces interrogations sont récurrentes d'un roman à l'autre et se font écho. Parfois, même le temps de la vie et le temps de l'écriture se confondent : « [...] *feuilleter le livre de son existence* ». <sup>50</sup>

Le personnage de l'*Écrivain* est un des personnages-clé de l'œuvre de Louis Nucera. Mais comme la *Femme*, la *Mère*, c'est sa fonction en tant que telle qui fait son intérêt et non son individualité, comme dans un roman traditionnel. L'écrivain va se donner pour mission de décliner l'*Écrivain* à toutes les époques, dans toutes les situations, dans tous ses doutes : « *Incapable de vivre, l'écriture devait me sauver de cette incapacité [...]*. »<sup>51</sup>

Le narrateur envisage les interrogations de l'écrivain, il observe l'écrivain en train de lire ou « [é]crivant dans sa chambre [...] »<sup>52</sup>, en train de chercher l'inspiration, en

---

<sup>48</sup> ADB, *op. cit.*, p. 27.

<sup>49</sup> Louis Nucera, *Le Greffier*, Paris, Éditions René Julliard, 1971, p. 61.

<sup>50</sup> CL, *op. cit.*, p. 228.

<sup>51</sup> *Le Greffier*, *op. cit.*, p. 82.

<sup>52</sup> Louis Nucera, *Le Ruban rouge*, *op. cit.*, p. 95.

train de la trouver... Rien n'est ignoré, ni la naissance d'une vocation, ni l'acte d'écrire, ni les doutes. On peut relever également au fil de l'œuvre toute une série d'aphorismes concernant l'écriture, aphorismes qui constitueront une étude à part entière : « *Comme le mensonge, l'écriture isole.* »<sup>53</sup>

Parfois, ce n'est plus la fonction d'un personnage qui prend de l'importance, ce sont ses sentiments. Les personnages, chez Louis Nucera, se définissent très souvent non pas comme des êtres de papier mais comme les symboles d'un sentiment : le sentiment maternel, le sentiment amoureux, le désir de vengeance... Ils s'apparentent alors aux grandes figures symboliques de la mythologie grecque. Une large panoplie des sentiments humains se déploie sous nos yeux, comme s'il s'agissait pour l'écrivain de les écrire pour les faire vivre. Comme si pressé par le temps, l'écrivain se sentait le devoir de décrire, de nommer tel ou tel sentiment humain, primordial à ses yeux, de peur de le voir disparaître de la planète. Comme si dire, nommer les fonctions, les qualités, les sentiments, permettait de leur donner vie, de les empêcher de mourir et c'est là la lourde mission que semble s'être assignée Louis Nucera. On ressent une sorte d'urgence dans son œuvre, urgence à décrire certains phénomènes pour ne pas les oublier, un désir de mémoire, une urgence du souvenir.

De même, l'emploi de la première personne dans les romans de Louis Nucera, qui a retenu au préalable toute notre attention, ne semble être que le support pour attirer le regard du lecteur sur autre chose que le personnage. Ce n'est pas se raconter qui est important, comme dans une autobiographie, c'est de montrer un « je écrivant ». L'intérêt se déplace alors du personnage au texte : ce qui importe n'est pas ce que fait ce personnage mais ce qu'il écrit. S'opère bien ici un passage de l'action romanesque à la poétique d'un texte.

### **2.1.2.3. L'espace :**

Un autre aspect caractérisant le récit poétique selon Jean-Yves Tadié est le traitement très particulier de l'espace. Nous y consacrerons d'ailleurs une partie de cette étude :

L'effacement des personnages laisse à l'espace, aux décors, urbains ou naturels, une place privilégiée. [...] Tout récit poétique, pour durer au sein de la Nature, doit se faire itinéraire [...]

---

<sup>53</sup> Le Greffier, *op. cit.*, p. 82

l'espace du récit poétique est toujours ailleurs, ou au-delà, parce qu'il est celui d'un voyage orienté et symbolique.<sup>54</sup>

Le cadre spatial acquiert donc un statut particulier. Il cesse justement d'être un simple cadre, élément du décor, pour participer de l'intrigue au même titre qu'un personnage. Nice devient véritablement un des actants, nous le verrons dans le chapitre consacré à la « Géographie sentimentale ». Non, l'importance des références à la ville natale de Louis Nucera n'est pas un simple tribut régionaliste... L'écrivain a donné réellement naissance à une poétique niçoise; long poème qui là encore ne prend sens que dans la perspective de la totalité de l'œuvre. Jean-Yves Tadié précise à ce sujet :

[...] le déroulement brisé du récit poétique tire sa force d'utiliser les pouvoirs de la répétition, l'habitude du temps, depuis les mots ou les phrases clés jusqu'aux images et aux événements, le déroulement de la narration est un enroulement. L'image du cercle, de la structure circulaire [...]<sup>55</sup>

Nous verrons plus avant à quel point une telle structure correspond bien à l'œuvre de Louis Nucera. Allons pour l'instant à l'essentiel de ce qui fait de l'espace nucerien un élément-clé du récit poétique. Tantôt dans la Trilogie, l'auteur resserre le cadre sur tel ou tel quartier; tantôt au contraire, il déroule la spirale et nous entraîne sur les hauteurs. Le lecteur ressent parfois un véritable étourdissement face aux références spatiales comme si plus que le situer dans l'espace, le narrateur cherchait à le perdre dans une sorte de parcours labyrinthique. Ainsi, le narrateur se perd de : « *Saint-Augustin, de la Vallière, de la Madeleine ou de Saint Sylvestre* » [à] « *Saint-Antoine-Ginestière, Canta-Gallet, Crémat, Saint-Roman-de-Bellet, au-dessus de Carras* »<sup>56</sup>.

Lecteur étranger que nous sommes à ces lieux, nous ignorons s'il s'agit de quartiers, de lieux dits, de villages... Qu'importe : ces noms ont d'abord une fonction symbolique, suscitant le mystère, la poésie, plutôt qu'une fonction géographique... Même si Nissa la Bella n'est jamais trop, très loin. Elle est la référence suprême, comme si entre Nice et Montmartre, ma foi, il n'y avait pas grand-chose qui soit digne d'intérêt.

---

<sup>54</sup> Jean-Yves Tadié, *op. cit.*, p. 9.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>56</sup> *CL, op. cit.*, p. 27.

Le lecteur est ébloui par le reflet du soleil sur les façades typiquement niçoises : « *Le soleil éclaire le rouge sarde des façades des maisons.* »<sup>57</sup> Nous sommes déstabilisés, comme Meursault dans *L'Etranger*, nous subissons le même éblouissement dérangeant : « *le soleil prend des couleurs feu.* »<sup>58</sup>

Nice est assurément un véritable personnage dans l'œuvre de Louis Nucera, à la fois témoin, complice, mère, amante. Tout le schéma actanciel du personnage peut lui être attribué : « *L'espace peut, en effet, devenir lui-même protagoniste, agent de la fiction.* »<sup>59</sup>

Jean-Yves Tadié observe que « [...] *la récurrence des mêmes décors privilégiés, arrachés à la masse amorphe du lexique et du monde, exprime un sens caché. [...] Le signe devient symbole.* »<sup>60</sup>

Il affirmera un peu plus loin, en ce qui concerne la description du château :

[...] le château ne prend sens dans le récit que par le trajet qui y conduit, et [...] il est le lieu ambigu du bonheur et de la malédiction, d'un paradis et d'un enfer à la fois intérieur et extérieur<sup>61</sup>

Le château répond à cet imaginaire poétique de la description. Que dire alors de la poésie d'un château qui, dans *Avenue des Diables-Bleus*, ne conserve de réel que le substantif et donc se tourne tout entier du côté du symbole ?

Les yeux bandés, lancé et tournant comme une toupie, je devinerais où je suis. Au bruit. Enfin, je crois... Il y a des rigoles partout : des caniveaux des villes et des caniveaux des champs... Mais l'eau qui court depuis la cascade du château, et qui se perd dans les égouts au bas des montées Montfort et Eberlé, je la reconnaîtrais entre toutes... Je l'ai tant entendue...

C'est ma mère qui m'emmenait à ce château-paradis.<sup>62</sup>

Que dire également de la poésie de ces rues du vieux Nice hantées par le fantôme de la dame en noir :

Je n'y aurais pas pensé, à cette peine de ma mère, à ses mises en garde, si, en cette fin d'après-midi, je n'avais croisé une femme vêtue de noir [...] avec son visage tout endommagé de malchance. [...] Et puis la dame en noir est passée. [...] j'ai souvent cette sensation quand passent près de moi des femmes longues et maigres, décrépites, dont la démarche renseigne sur les abdications, les poids à porter.<sup>63 64</sup>

---

<sup>57</sup> ADB, *op. cit.*, p. 54.

<sup>58</sup> CL, *op. cit.*, p. 178.

<sup>59</sup> Jean-Yves Tadié, *op. cit.*, p. 78.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>62</sup> ADB, *op. cit.*, p. 71.

<sup>63</sup> *Ibid.*, pp. 124-125.

<sup>64</sup> Comment, à lire ce passage, ne pas évoquer « À une passante » de Baudelaire : « *Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,*



Jean-Yves Tadié insiste également sur l'importance de l'errance pour la création poétique car : « *L'errance rejoint l'erreur, c'est-à-dire le refus des vérités admises, le contre-pied qui préserve les chances de l'imagination.* »<sup>65</sup>

Notre narrateur entreprend bien une marche « errante », partant d'on ne sait où et allant on ne sait où, revenant sur ses pas, rebroussant chemin, tournant en rond : la phrase mime cette errance, à l'image de la poésie qui l'évoque, la reconstitue avec les mots, à l'aide d'anaphores, de métaphores et de rimes. Jean-Yves Tadié précise :

Le héros est lié à un espace particulier, qui lui appartient et auquel il appartient; comme dans les espaces de Poussin, le panorama ne se comprend pas sans les petites figures humaines du premier plan.<sup>66</sup>

*Avenue des Diables-Bleus* regorge d'illustrations de ce principe :

Je ne suis pas loin du domicile de la grand-mère. Elle est sans doute assise sur le banc, route de Turin, avec ses voisines préférées, à tricoter, broder, coudre, à parler de leurs enfants et petits-enfants, à se remémorer des joies et des chagrins bien démodés, des bouts d'histoire [...]. Il y a plus d'un demi-siècle qu'elles habitent la maison.<sup>67</sup>

Tels de véritables tableaux de genre, les descriptions de l'espace nucerien se doublent de la mise en scène de personnages qui viennent occuper cet espace. Les personnages sont à leur manière paysage et ils participent de son mystère : « *L'espace transcendant est l'objet d'une quête, d'un savoir, d'un pouvoir, parce qu'il cache un secret; sa description ne l'épuise pas.* »<sup>68</sup>

Le narrateur parcourt les rues de Nice comme s'il lisait les pages, les phrases d'un livre en y cherchant du sens, hors des vérités toutes faites et des idéologies défaits, en espérant enfin trouver les réponses aux questions qu'il se pose. Il semble interroger de la même façon les personnages et les lieux et peut-être même trouve-t-il davantage de réponses en observant les rues, les murs de la ville qu'en écoutant ses habitants :

---

*Une femme passa, d'une main fastueuse  
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet ; »*

Baudelaire Charles, *Les Fleurs du Mal*, « Tableaux parisiens », Paris, Éditions Flammarion (Collection GF), édition mise à jour : 2006, p. 137.

<sup>65</sup> Jean-Yves Tadié, *op. cit.*, pp. 62-63.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>67</sup> *ADB*, *op. cit.*, p. 26.

<sup>68</sup> Jean-Yves Tadié, *op. cit.*, p. 76.

Je monte, souhaitant ne rencontrer personne. Les murs ont été repeints. Les graffitis qui ont tenu tant d'années ont disparu. Ils étaient comme des vestiges qu'on aurait dû conserver.<sup>69</sup>

Parfois même, et c'est frappant dans *Chemin de la Lanterne*, le lecteur se demande si ce n'est pas la poétique des noms de lieux qui intéresse notre narrateur plus que les lieux eux-mêmes. Quasiment aucune page n'est écrite sans qu'un nom de lieu ne soit mentionné, comme en une frénésie de nomination, sorte de convocation devant l'éternité. Si nous faisons le calcul, combien de kilomètres ont été parcourus par notre narrateur aux côtés de son oncle dans cette œuvre ? Bien plus, assurément, que n'aurait pu le supporter l'âge du vieil oncle ! Le narrateur se joue de l'énumération de ces noms, il se délecte d'en prononcer la litanie : « *le cap de Nice, Villefranche, Beaulieu-sur-Mer* »<sup>70</sup>, « *L'Escarène, le col de Nice, la Pointe, Contes, Châteauneuf, Tourrette-Levens...* »<sup>71</sup>

#### 2.1.2.4. Le temps

De même, le temps, à l'image de l'espace, est discontinu et morcelé dans l'œuvre de Louis Nucera. Si le narrateur perd bien son lecteur dans le dédale des rues du vieux Nice, il l'égaré également dans le temps : « *Moments heureux et moments malheureux s'opposent comme lieux bénéfiques et maléfiqes; de même qu'il y a des lieux privilégiés, il y a des instants privilégiés.* »<sup>72</sup>

Parfois même, dans les romans nuceriens, espace et temps se confondent, comme dans le refus d'envisager le temps dans sa durée, avec plutôt le choix de le considérer dans son instantanéité, dans sa successivité :

Promenade des Anglais, avenues de Fabron et du Petit-Fabron, Sainte-Hélène, Carras, avenue de la Lanterne, corniche Fleurie : on se promène, mon oncle et moi, sur les chemins du temps.<sup>73</sup> [C'est nous qui soulignons.]

---

<sup>69</sup> ADB, *op. cit.*, p. 34.

<sup>70</sup> CL, *op. cit.*, p. 179.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 164. On ne peut manquer d'évoquer ici le poème « Le conscrit des cent villages » d'Aragon, dans lequel le poète s'enivre de douleur et colère à égrener les noms de cent villages qui symbolisent la France occupée, martyrisée, pour dire et conjurer le malheur.

Louis Aragon, *La Diane Française* (1944), *Œuvres poétiques complètes*, Éditions Gallimard, NRF (Collection Bibliothèque de la Pléiade), 2007, pp. 1014 à 1016.

<sup>72</sup> Jean-Yves Tadié, *op. cit.*, p. 83.

<sup>73</sup> CL, *op. cit.*, p. 106.

Peut-être faut-il voir dans cette expression une définition de l'œuvre de Louis Nucera : une promenade « sur les chemins du temps ». Cette confusion espace-temps, temps-espace, est significative du récit poétique. L'abolition des limites place notre œuvre dans un espace littéraire nouveau où le texte se cherche et est lui-même le personnage principal. Jean-Yves Tadié explique :

Le temps reproduit la structure de l'espace (ici/ailleurs; maintenant/à un autre moment), mais il en constitue la matière. Les héros du récit poétique se promènent à travers les fossiles du temps.<sup>74</sup>

Le récit poétique est un récit qui se tourne vers le passé et veut sans cesse retrouver ses origines, comme s'il voulait ainsi échapper au temps. Il se soucie peu de l'avenir.

Ce ne sont pas les références temporelles ni les dates qui manquent dans les romans qui nous intéressent mais, justement, l'importance, l'omniprésence de celles-ci, comme l'était l'accumulation des notations de lieux. Elles semblent n'avoir d'intérêt que dans leur poétique et non dans leur valeur temporelle. L'enfance, temps privé et individuel, devient le temps de référence. Il existe un avant et un après l'enfance du narrateur, c'est peut-être là la seule référence importante à retenir. Il existe le temps où certaines personnes étaient là et le temps où ces personnes ne sont plus. Le temps présent n'a de raison d'être que pour réécrire ce temps passé. Ce n'est pas tant la nostalgie ni la mélancolie qui s'écrivent ici, qu'une écriture du désir qui prend forme. Le désir de donner naissance à un temps qui saurait préserver les sentiments d'antan, les gens aimés tout en continuant d'avancer. Louis Nucera n'était pas un « nostalgique », au sens propre du terme puisqu'il disait ne vouloir, pour rien au monde, revivre les trente-six années niçoises; et pourtant, à Paris, il devient plus niçois que jamais et passera son temps à réécrire ces années. Il s'agit, en fait, de rechercher les traces passées, les fameux « fossiles » du temps, de ne traquer « que » le temps pour mieux avoir l'illusion de le dominer, de ne plus le craindre. L'enfant n'a pas peur du temps, il joue avec lui, il a l'impression de le dominer; l'adulte tente par son récit de retrouver cette insouciance.

Curieusement, si nous pouvons relever une profusion de dates concernant la grande Histoire, nous ne retrouvons quasiment aucune date de l'histoire personnelle

---

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 84.

du narrateur : « *Il vit dans un temps sans date, [...] qui nie l'avenir en remontant sans cesse vers l'origine.* »<sup>75</sup>

De même, l'absence de chronologie linéaire relève également du récit poétique qui, selon Jean-Yves Tadié, aboutit à « *une double dislocation, du récit par le temps chronique, et du temps chronique par le récit. [...] le discours du récit poétique suggère la discontinuité.* »<sup>76</sup>

Le seul temps de référence du récit poétique est le moment présent, c'est autour de lui qu'il se construit. Un de ses procédés privilégiés pour marquer son ancrage dans l'instant présent est sa préférence pour les récits courts, très marqués typographiquement, avec le refus affiché des grandes sagas interminables, pourtant répandues à l'époque. Cet attachement à la brièveté se retrouve également dans la construction de la phrase, qui se veut simple et élémentaire. Dans cette construction épurée, Jean-Yves Tadié relève quelques procédés récurrents que nous pouvons en effet retrouver dans nos romans : « *l'ellipse temporelle, [...], le présent de narration [...], les pages semées de points de suspension, de blancs [...] [les] courts paragraphes [...].* »<sup>77</sup>

Dans la plupart des récits poétiques, nous remarquons le refus de l'événement en tant que tel : « [...] *l'écrivain préfère l'attente, plutôt que l'événement [...] : il y a une facilité, une grossièreté de l'événement devant lequel l'auteur de récit poétique recule.* »<sup>78</sup>

En effet, l'événement n'existe pas en tant que tel dans l'œuvre de Louis Nucera. Seule importe la quête incessante du narrateur.

### **2.1.2.5. La structure du récit poétique**

Enfin, cette volonté d'épurer son texte est omniprésente dans les manuscrits de Louis Nucera, toujours marqués par la crainte de ne pas avoir trouvé « le » mot juste. D'ailleurs, même dans un roman court comme *Avenue des Diables-Bleus*, le narrateur exprime sa peur d'en avoir trop dit. Le dit est plus important que le raconté.

---

<sup>75</sup> Jean-Yves Tadié, *op. cit.*, p. 89.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 107.

Dans l'œuvre de Louis Nucera, un type de récit doit particulièrement retenir notre attention : il s'agit de l'évocation des promenades. Ces déambulations sont souvent au cœur des récits poétiques.

En effet, les romans du cycle évoquent des promenades dans sa Nice natale, nous l'avons déjà dit. Peut-être ces promenades miment-elles des promenades que le narrateur faisait enfant ? Nous doutons que ce soit là l'essentiel. Les itinéraires suivis sont autant d'itinéraires symboliques, bien loin du hasard de la marche auquel l'auteur veut nous faire croire.

Le souvenir de sa mère lui rappelle-t-il les rues de cette ville qui l'entouraient ou inversement les rues de cette ville le ramènent-elles à sa mère ?

Les promenades évoquées ne semblent pas narrer un instant particulier, elles s'apparentent plutôt à un phénomène récurrent, nécessaire à l'équilibre du narrateur, voire à la maturation de l'écriture : « *je descends* »<sup>79</sup>, « *j'emprunte* »<sup>80</sup>, « *je m'arrête* »<sup>81</sup>, « *je m'approche* »<sup>82</sup>, « *je repars* »<sup>83</sup>, « *on emprunte* »<sup>84</sup>, « *je l'emprunte* »<sup>85</sup>, « *je monte* »<sup>86</sup>, « *j'arrive* »<sup>87</sup>, « *je redescends* »<sup>88</sup>, « *j'ai trop vagabondé* »<sup>89</sup>, « *j'ai longé* »<sup>90</sup>, « *j'ai repris la route* »<sup>91</sup>, « *j'ai traversé* »<sup>92</sup>, « *je suis repassé* »<sup>93</sup>... Ces verbes multipliés, et bien d'autres qu'il faudrait relever, traduisent la quête incessante et obsédante.

Les pages évoquant les promenades dans Nice sont poétiques. Louis Nucera se livre à une évocation quasi lyrique de ses escapades. Ainsi, abondent les rythmes ternaires :

Est-ce besoin d'arrêter l'avalanche des heures, des mois, des années ?

Le temps, qui va si vite, s'ankylose, s'immobilise et soudain recule.<sup>94</sup> [C'est nous qui soulignons.]

---

<sup>79</sup> ADB, *op. cit.*, p. 53.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>82</sup> *Ibid.*, pp. 22-28.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 153.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 191.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 191.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 192.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 197.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 14.

Le rythme en est souvent presque incantatoire, et les mots résonnent comme un appel aux lieux de son enfance. Si le poète est bien celui qui déchiffre les signes, Louis Nucera est ce « poète voyant » qui sait lire « [...] *les profusions de signes qui clignent d'une ville où l'on a grandi.* »<sup>95</sup>

De même, nous l'avons déjà évoqué, nous ne nous trouvons pas forcément en présence de repères temporels précis dans le texte. Le lecteur ne sait pas à quel moment précis de la journée se déroule cette promenade. Parfois, cette indécision demeure également en ce qui concerne les lieux eux-mêmes, comme si la précision n'avait pas grand intérêt, et que seule importait la force d'évocation du substantif de lieu : « *Un coin de rue, une façade, un porche, une couleur du ciel et de la mer [...].* »<sup>96</sup>

Néanmoins la ville que décrit le narrateur, tout droit sortie de la mémoire, apparaît au lecteur comme un véritable paradis, elle est pour lui une véritable « récompense » à obtenir.

Le pluriel du mot « promenades » montre qu'il s'agit du souvenir - ou du fantasme - d'un grand nombre de promenades. Louis Nucera veut restituer ces vagabondages, il a besoin de les revivre pour parvenir à l'écriture. Ces promenades semblent mêmes être intimement liées à la genèse de l'écriture :

[...] me voilà converti en flâneur. C'est une fonction nouvelle pour moi. J'ai à la fois la sensation de toucher à quelque chose de défendu et de lutter contre ma nature corvéable et pressée.<sup>97</sup>

Or, paradoxe suprême, nous savons que Louis Nucera évoque en fait, pour la plupart, des promenades mentales, poétiques justement : « *C'est que je bourlingue du haut de mon perchoir de Montmartre ! Sans faire un pas !* »<sup>98</sup>

---

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 15.



18. Suzanne et Louis, sur le balcon du « perchoir » de Montmartre

On peut même se demander si derrière ces apparentes promenades ce n'est pas l'acte même d'écriture et de ses errances qu'il tente de reconstituer. Plus que d'être devenu ce « flâneur » un peu étranger, c'est de devenir écrivain qui semble être vécu par Louis Nucera comme une sorte de trahison. Dans le petit peuple dont il est issu, il n'y a pas la place, pas le temps pour l'errance physique, encore moins pour la flânerie de l'esprit. Le petit peuple n'a pas droit au divertissement ou, à la rigueur certains jours et en certaines occasions ; mais faire un métier de ces divagations mentales, certainement pas !

C'est cet amour de la ville, de sa ville, qu'il a éprouvé très tôt, qu'il ressent toujours adulte et qu'il veut revivre. La ville est donnée à voir vivante, tous les sens sont sollicités pour s'en imprégner en totalité. Une véritable relation affective lie le narrateur et les lieux de son enfance. Il personnifie, humanise sa ville et l'assimile presque à une divinité : « Nissa bella ».

Le texte comporte avant tout les sensations concrètes que le narrateur ressent physiquement à travers différents sens. Ainsi, l'odorat :

J'ai retrouvé des odeurs de sous-bois, de chaleur, d'humidité, de ce moisi équivoque que secrètent les vieilles pierres sous les voûtes. [...] Elle avait ce parfum qu'ont l'été, les femmes qui aiment la mer. [...] Elle sentait bon.<sup>99</sup> Il y a les odeurs.<sup>100</sup>

La vue également est sollicitée : « *Des gosses jouaient [...] Je les ai regardés, suivant la course des bouts de liège [...].* »<sup>101</sup>

Puis vient le goût : « *J'ai souhaité boire un cidre qui n'existe à ma connaissance qu'à Nice [...] les goûts que l'on garde de l'enfance motivent d'étranges fidélités.* »<sup>102</sup>

Et enfin l'ouïe : « *J'ai entendu l'eau du ruisseau, celle de la cascade [...].*<sup>103</sup> *Les cloches des églises de Cimiez et Saint-Roch [...] font grand bruit.* »<sup>104</sup>

Ces sensations permettent de restituer les plaisirs de l'enfance :

J'éprouvais une de ces sensations qui font les petits bonheurs de l'existence : bonheurs subtils, discrets, brefs, que l'on ne partagera pas. Le soleil m'imprégnait la peau. J'étais bien.<sup>105</sup>

C'est un chant du passé qui nous est donné à entendre; en une phrase, Louis Nucera restitue les sensations et les plaisirs de ses promenades. Ainsi, il semble exister une véritable osmose entre le narrateur et la ville, il la ressent en lui. Tout son corps et à travers lui, tout son esprit sont à l'écoute du monde.

Peut-être faut-il voir dans ce besoin de flâner, de se blottir au sein de la ville le retour dans le ventre maternel. Nice est une ville mère pour le narrateur. C'est peut-être la raison pour laquelle il ne peut s'empêcher de ressentir beaucoup de nostalgie pour ce paradis perdu. Lire l'œuvre de Louis Nucera, c'est « *écouter [les] conversations d'une âme avec son passé* », pour reprendre l'expression de Pierre Bornecque.<sup>106</sup> D'ailleurs, ne peut-on prendre la liberté de convoquer, pour caractériser la promenade nucerienne, la définition donnée par Jean-Jacques Rousseau lui-même de ses *Rêveries* :

---

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 145.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>106</sup> Pierre Bornecque, *Les rêveries du promeneur solitaire*, Paris, Éditions Hatier (Collection Profil d'une œuvre), 1994, p.



[...] un registre fidèle de mes promenades solitaires et des rêveries qui les remplissent quand je laisse ma tête entièrement libre, et mes idées suivre leur pente sans résistance et sans gêne.<sup>107</sup>

Si Rousseau avait besoin de la nature pour trouver l'inspiration, il semble bien à l'inverse que l'écrivain qui nous intéresse ait besoin de la ville, de ses bruits et de ses odeurs.

Selon Jean-Yves Tadié, le récit poétique (en prose) est :

[...] la forme du récit qui emprunte au poème ses moyens d'action et ses effets, si bien que son analyse doit tenir compte à la fois des techniques de description du roman et de celles du poème : le récit poétique est un phénomène de transition entre le roman et le poème.<sup>108</sup>

Le récit poétique est un récit qui reprend, en prose, les moyens du poème, et définit un univers privilégié, un paradis perdu et retrouvé.<sup>109</sup>

S'il est vrai que l'œuvre de Louis Nucera possède une structure essentiellement narrative, le roman présente également une dimension poétique indéniable. Comme nous l'avons déjà remarqué, l'espace devient un élément protagoniste, cet espace poétique par excellence étant Nice et plus largement la région niçoise :

Si nous reconnaissons, avec Jakobson, que la poésie commence aux parallélismes, nous trouverons, dans le récit poétique, un système d'échos, de reprises, de contrastes qui sont l'équivalent, à grande échelle, des assonances, des allitérations, des rimes [...] les parallélismes sémantiques, les confrontations entre des unités de sens qui peuvent être des paysages ou des personnages, ont autant d'importance que, à l'échelle plus réduite du poème, les sonorités : [...].<sup>110</sup>

Il existe bien une multitude de parallélismes dans l'œuvre de Louis Nucera qui créent « un système d'échos » dans l'œuvre. Nice en fait partie, nous l'avons déjà dit pour les lieux, mais aussi la mer, le Paillon... Nous retrouvons également des parallélismes à travers les portraits des personnages. Parfois, il nous semble même qu'il est question de la même personne déclinée selon plusieurs professions. Les qualités humaines sont les mêmes, les valeurs défendues également

---

<sup>107</sup> Jean-Jacques Rousseau, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, Seconde promenade, Paris, Éditions Flammarion (Collection Classiques Garnier), 1997, p. 13.

<sup>108</sup> Jean-Yves Tadié, *op. cit.*, p. 7.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 197.

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 8.

: « raffine(ment) »<sup>111</sup>, « honnêteté »<sup>112</sup>, « grandeur »<sup>113</sup>. Ainsi pourrait-on résumer ce paradis perdu : « [...] ordres occultes [à ne pas] transgresser : la conscience des choses bien faites, le respect d'un code social [...], la dévotion à l'institution travail, l'absence de jérémiades. »<sup>114</sup>

Ce que le narrateur regroupe sous l'expression d' « héroïsme quotidien ».

Toujours selon Jean-Yves Tadié, le discontinu appartient au poème : « *Mais c'est le rythme qui le constitue. Or le déroulement brisé du récit poétique tire sa force d'utiliser les pouvoirs de la répétition.* »<sup>115</sup>

Et nous pouvons relever bon nombre de répétitions chez Louis Nucera : répétitions de certains mots, de certaines formules, de certaines tournures de phrases qui créent ce rythme qui fait justement toute l'originalité de l'œuvre : « *Elle est raffinée... [...] Raffinée... Raffinée... Je me répète ce mot.* »<sup>116</sup>

Le recours aux accumulations participe du même procédé : « *L'acteur favori de ma mère était Fernandel. On l'admira dans Les Rois du sport, Ernest le rebelle, Adrien, Un de la Légion, Le Schpountz, Barnabé, Ignace, Angèle, et bien d'autres prouesses.* »<sup>117</sup> « *Légumes, fruits, fromages, fleurs, charcuteries, pâtisseries, pâtes : aux étalages, aucune denrée n'est laissée à elle-même.* »<sup>118</sup> « *Je voulais parler de pauvreté, d'ingénuité, d'abnégation, de rigueur; c'est le raffinement qui convient par-dessus tout...* »<sup>119</sup> « *Le Petit Robert, Cathy, Ernest, Brin d'amour, Raymonde, Lucien, Paule... Ce sont des noms de barques [...].* »<sup>120</sup> « *Les voisins étaient las d'apprendre Tico Tico, Amor-Amor, Symphony, Rosamonda, Besame Mucho, Long-Ago, Chattanooga choo choo [...].* »<sup>121</sup>

De même, la structure circulaire de nos romans, que nous nous efforcerons de mettre en évidence dans le chapitre à venir, « *La Géographie sentimentale* », participe d'une volonté de lutter contre la marche du temps qui efface tout :

La première fonction de cette structure circulaire est d'abolir le temps, de nier les progrès de l'intrigue en fermant sur lui-même le monde d'une enfance morte. Le

---

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>115</sup> Jean-Yves Tadié, *op. cit.*, p. 10.

<sup>116</sup> *ADB, op. cit.*, pp. 20-21.

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>118</sup> *CL, op. cit.*, p. 212.

<sup>119</sup> *ADB, op. cit.*, p. 20.

<sup>120</sup> *CL, op. cit.*, p. 169.

<sup>121</sup> *ADB, op. cit.*, p. 39.

retour lancinant des mêmes thèmes dans les mêmes mots produit à grande échelle une sorte d'hallucination : il n'y a plus de temps, puisque tout revient; [...].<sup>122</sup>

C'est justement dans cette structure discontinue et circulaire que l'on peut voir l'opposition la plus nette avec le roman réaliste, caractérisé par son discours continu. Le lecteur se retrouve alors enfermé, lové plutôt, dans cette circularité, et comme bercé par tous ces phénomènes de reprises et répétitions.

#### **2.1.2.6. Mythes et récit poétique**

La dernière caractéristique des récits poétiques décrite par Jean-Yves Tadié est « *la présence souterraine* » de mythes dans le récit qui « *se lit à travers certains épisodes de l'histoire, ou certains héros.* »<sup>123</sup>

Les couples dont il est question dans les trois romans qui constituent la série niçoise rappellent les grands mythes de notre littérature. Ils déclinent même les principales figures mythiques des amoureux. Dans *Chemin de la Lanterne*, Antoine et Rose sont les Tristan et Iseut de ce milieu de XX<sup>ème</sup> siècle. Mythe qui deviendra sous la plume de Louis Nucera d'autant plus tragique que l'un des deux maillons de cette extraordinaire histoire d'amour sera obligé de continuer seul le chemin, devenant ainsi à son tour une sorte de Sisyphe des temps modernes, condamné à rouler sa roche indéfiniment. Dans le couple mythique que forment Antonio-Antoine et Rose, nous pouvons même retrouver l'usage du philtre magique, par l'intermédiaire du frère de lait d'Antonio qui n'était autre que le frère de Rose :

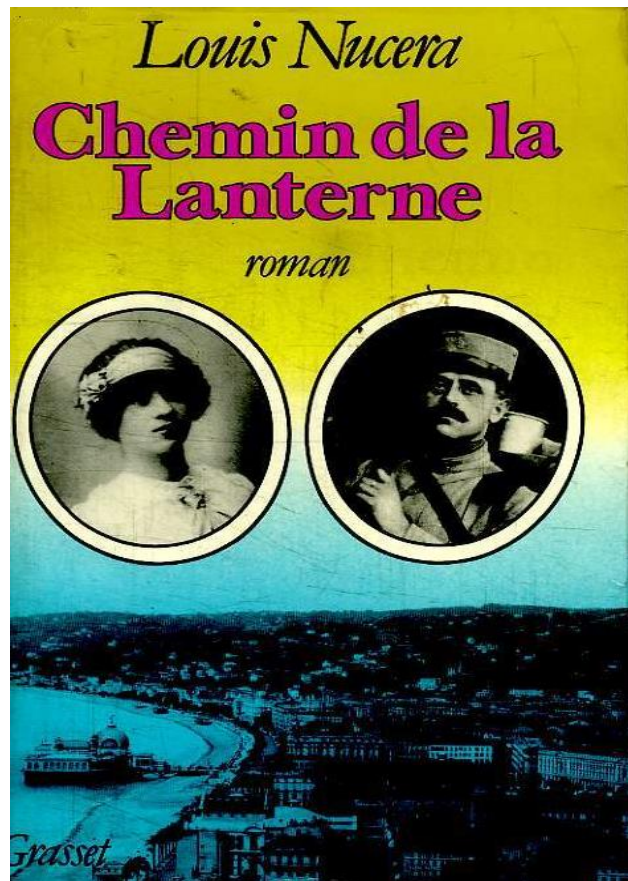
On la tenait pour une sorcière. On la craignait. Elle piquait des poupées de chiffon, brûlait des figures de cire, préparait des philtres néfastes, jetait des sorts, dévoilait les songes, intervenait dans les destins. Elle collaborait avec le mal. La mère de Noël s'obstina. Elle donna le sein à Antonio. Les deux enfants devinrent des amis.<sup>124</sup>

---

<sup>122</sup> Jean-Yves Tadié, *op. cit.*, p. 119.

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>124</sup> *CL*, *op. cit.*, pp. 19-20.



19. Couverture de *Chemin de la Lanterne*, Grasset, 1981

Louis Nucera entretient le côté « merveilleux » de cette histoire d'amour, il utilise d'ailleurs explicitement le substantif : « *Le merveilleux se contentait de cela.* »<sup>125</sup> Toute leur l'histoire se décline selon les invariants du conte de fée. Antonio, telles les fées qui seules ont le droit d'approcher le bébé au berceau, est le premier à pouvoir approcher Rose à sa naissance : « *Quand Rose naquit, Antonio avait trois ans. Il fut un des premiers à la voir dans son berceau.* »<sup>126</sup>

Et par un jeu d'ellipse temporelle, du berceau, le lecteur est transporté à l'âge des premiers émois amoureux, dans une sorte d'asyndète consécutive : « *C'étaient les petits amoureux de Carras.* »<sup>127</sup>

Leur amour dépasse les frontières humaines, ce qui les lie est de l'ordre du magique :

---

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 20.

Les années passaient. Rose et Antoine promettaient de s'aimer toujours. Ils gravaient des cœurs sur les arbres de l'avenue de la Lanterne. [...] Quand ils marchaient près de la mer, les femmes qui remaillaient les filets s'attendrissaient.<sup>128</sup>

Le recours à l'objet magique, autre invariant du conte, est également présent dans l'histoire de Rose et Antoine :

Mon oncle fouille dans une de ses poches et en sort un petit étui en fer-blanc qu'il me tend.

« Ouvre-le », dit-il.

J'obéis. Un Saint-Antoine minuscule portant le bambin Jésus m'apparaît.

« Cet étui d'un centimètre sur quatre m'a sauvé la vie », ajoute-t-il.

[...] une grenade explosa. Il perçut un choc léger contre son cœur. [...] Il put bouger enfin, porta la main à sa poitrine, sentit un objet dur. Un éclat de grenade s'était-il niché là ? Il ne saignait ni ne souffrait. C'est de retour dans la tranchée qu'il découvrit le minuscule étui et son Saint-Antoine. Il sut plus tard que Rose l'avait cousu sous sa vareuse [...].<sup>129</sup>

De même, le triste épilogue de cette histoire d'amour apparaît comme la fin inversée de Tristan et Iseut. Marie n'a pas annoncé la bonne couleur de la « voile » qui devait ramener Antoine à Rose et celle-ci s'est donc laissé mourir. Comment également ne pas établir de parallèle entre Rose, qui n'arrête plus de tricoter durant l'absence d'Antoine, et Pénélope qui ne cesse de tisser en attendant le retour d'Ulysse ?

Antoine parti au front, elle se mit à confectionner chaussettes et chandails. Dès qu'un moment de répit se présentait, elle prenait ses aiguilles [...] Elle se faisait un monde de tout ce qu'elle entreprenait. Elle redoutait de ne pas être capable.<sup>130</sup>

Comment ne pas lire également, à travers le personnage de Rose, la figure mythique d'une jeune Parque, « [...] *la troisième [qui] est explicitement une figure de l'amour.* » ?<sup>131</sup> Rose est l'amoureuse par excellence, nous l'avons dit. Lorsqu'Antoine est à la guerre, elle occupe son temps à apprendre à cuisiner, certes, mais aussi et surtout elle « file » un tricot pour son amoureux, « toile » qu'elle ne finira jamais. Est-ce à dire qu'elle refuse de couper le fil du destin qui signerait la mort d'Antoine ? Elle refuse ainsi de remplir la mission mythologique qui est la sienne. Par là-même, elle

---

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>129</sup> *Ibid.*, pp. 184-186.

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>131</sup> Sylvie Ballestra-Puech, « Les îles Parques, de Valéry à Saint-John Perse : destin et insularité », *L'insularité*, études rassemblées par Mustapha Trabelsi, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines, 2005, p. 151.

désobéit aux Dieux qui lui ont fait l'honneur de l'affubler de ces dons. Ils ne lui pardonneront pas cet outrage et lui reprendront la vie. Ce que nous pouvons subodorer aussi c'est que cette « Rose-Parque », « *s'inscri[t] par ailleurs dans la lignée, relativement récente, des Parques qui filent leur propre destin [...]* »<sup>132</sup>. Une fois ce tricot parvenu à la veille de son achèvement, une fois sa vie « tissée », son souffle s'amenuise et elle meurt. N'oublions pas non plus - nous y reviendrons - que lorsqu'Antoine s'apprête à partir à la guerre, Rose souhaite lui offrir sa virginité. Ce n'est qu'ainsi qu'elle pourrait accéder au deuxième attribut des Parques : la fécondité : « [...] *la part de la fécondité dans les attributions des déesses du destin est au moins aussi importante que celle de la mort. Les Moires grecques comme les Parques latines sont d'abord et surtout des divinités qui président à la naissance [...]* »<sup>133</sup>

Mais Antoine refuse de céder à la tentation; il lui retire donc la possibilité de s'épanouir dans la fécondité et de profiter ainsi de tous ses pouvoirs mythiques. Cette déesse restée « incomplète » ne pourra donc pas obtenir l'immortalité, elle demeurera mortelle, simple mortelle :

Le déplacement postulé par Freud est confirmé par la mutation que connaît au XIX<sup>e</sup> siècle la figure de la Parque : il arrive qu'elle ne soit pas celle qui inflige la mort mais celle qui la reçoit. [...] il semble que [...] la Parque se confonde avec cette figure pathétique de la femme promise à la mort.<sup>134</sup>

Antonio et Rose représentent les amoureux mythiques par excellence : ils en ont l'épaisseur et le tragique.

De même, un autre couple, Adrien et Clarence, ouvre *Le Kiosque à musique* et peut rappeler à notre mémoire un autre mythe, celui de Philémon et Baucis, ces vieillards pauvres qui surent émouvoir les dieux et obtinrent le privilège de mourir ensemble après une vieillesse paisible. Couple inséparable jusqu'à la mort :

Dès qu'ils étaient séparés, ils s'ennuyaient l'un de l'autre. « C'est ridicule, murmurait-elle, après tant d'années. » [...] Tous deux voyaient la vie à travers les lunettes de l'amour; ils n'imaginaient pas que cela pût leur jouer de mauvais tours.<sup>135</sup>

La mort même ne parvient pas à les séparer :

Petite Princesse est morte. Monsieur Adrien pénétra corps et âme dans la souffrance. [...] Il a dû s'éteindre dans la nuit. Sans bruit. Sans appeler personne. Tout heureux

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 152.

<sup>133</sup> Sylvie Ballestra-Puech, *Lecture de la jeune Parque*, Paris, Editions Klincksieck, (Collection Bibliothèque contemporaine), 1993, p. 15.

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 17-18.

<sup>135</sup> *LKM, op. cit.*, p. 12.

que sa solitude cesse enfin. Et s'il était vrai que là-haut, ailleurs, Petite Princesse l'attendait ? N'était-ce pas trop démodé de le croire ? Elle n'aura pas attendu longtemps; moins de deux mois, et l'âme blessée de Monsieur Adrien a pris son envol. La tristesse a eu le dernier mot. Quand on est trop sensible, il est malaisé de n'être qu'un homme.<sup>136</sup>

Est-ce à dire alors que par la mort, les deux héros acquièrent le statut de divinités ? Du moins, il est évident qu'ainsi, sous la plume de Louis Nucera, ils entrent au rang des héros mythiques.

Enfin, il nous reste à envisager le dernier mythe qui hante les pages de ces trois romans, avec une telle insistance qu'il est impossible de l'ignorer. Notre narrateur, à la fois sous l'emprise de la culpabilité et d'un amour filial sans faille, réécrit à sa manière le mythe d'Œdipe<sup>137</sup>. Persuadé d'être à l'origine de la mort de son père, il vivra trente-six ans auprès de sa mère : elle « a vécu dans le culte de mon père, elle m'a voulu servant de ce culte. »<sup>138</sup>. A l'évidence, le narrateur en paie le prix toute sa vie durant. La mère ne cesse de brandir la menace du père, le regard du père qui veille et surveille. Parallèlement, que dire de cette scène où il évoque son idylle avec une certaine Pierrette :

Elle me souriait. Elle avait un de ces sourires qui n'efface pas la peine, cette très vieille peine inscrite avant qu'on vienne au monde; un sourire qui ne me dépayait pas : ma mère avait le même.<sup>139</sup>

Que dire également du jeune homme, allongé auprès de sa jeune amante Mireille, et qui n'a qu'un sujet à la bouche : « *L'aube approchait. Nous étions couchés. [...] Je lui parlais de ma mère : ma religion.* »<sup>140</sup> [Nous soulignons.]

De même dans *Avenue des Diables-Bleus*, le narrateur évoque comment il mit un terme à ses aventures sentimentales avec une jeune femme, au lendemain d'une nuit d'amour :

Je tentai de lui expliquer qu'il m'était impossible de peiner ma mère, de la laisser seule. Elle voulut la connaître. J'usai de diplomatie; [...] J'allais de l'une à l'autre [...] « C'est ta mère ou moi », finit-elle par dire, une nuit d'exaspération. Elle tint bon. Ce fut ma mère.<sup>141</sup>

---

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>137</sup> Nous y reviendrons lorsque nous étudierons, dans les portraits, celui de la mère du narrateur.

<sup>138</sup> *ADB, op. cit.*, p. 30.

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>140</sup> *LKM, op. cit.*, p. 112.

<sup>141</sup> *ADB, op. cit.*, p. 172.

L'amour qui lie le narrateur et sa mère est un amour exclusif et passionnel : « *Mais lorsqu'on a aimé sa mère et qu'on s'est senti aimé d'elle, comment vivre un seul jour sans cette pensée : je ne la reverrai plus.* »<sup>142</sup>

De fait, lorsque le narrateur évoque sa « *symphonie ininterrompue* »<sup>143</sup>, le lecteur entend plutôt « Œdipe ininterrompu ».

Le lecteur aura donc à déchiffrer la symbolique de ce florilège mythique dans le récit :

Le récit poétique témoigne, sous la forme banale du roman, de l'ambition la plus haute de la littérature, entre le mythe, qui se souvient de l'origine, et la prophétie, qui parle au nom de l'absolu, révèle ce qui est caché, annonce le futur.<sup>144</sup>

Cette présence du mythe s'oppose au roman réaliste qui suppose une recherche de signification, par-delà la surface linéaire du récit. « *Le récit poétique est une quête* », Jean-Yves Tadié l'a écrit à de nombreuses reprises et il finit par conclure : « *La lecture des symboles nous confirme que cette quête, ce temps, cet espace sont ceux d'un paradis perdu. S'il a disparu, le récit le suscite.* »<sup>145</sup>

### 2.1.2.7. Le style du récit poétique

Enfin et peut-être surtout, un récit poétique se distingue par son écriture poétique. Si, au départ, la « poésie du souvenir » était une simple hypothèse dans notre recherche, celle-ci a très vite pris sens, grâce aux documents précieux que Suzanne a mis à notre disposition. Et nous n'étions pas au bout de nos découvertes. Dans une pochette nommée « *Notes pour Avenue des Diables-Bleus et Chemin de la Lanterne* »<sup>146</sup>, nous avons relevé avec surprise de nombreux passages des deux romans présentés sous la typographie de poèmes en vers libre. Si les images, métaphores, métaphores filées, anaphores, assonances, allitérations, phrases à parallélisme de construction, ne manquaient pas dans nos trois romans, il restait à démontrer le souci musical et poétique de l'écrivain. Chez Louis Nucera, le récit ne

---

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 199.

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 218.

<sup>144</sup> Jean-Yves Tadié, *op. cit.*, p. 198.

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>146</sup> Louis Nucera, *Notes pour ADB et CL* (titre donné par Suzanne Nucera à une pochette regroupant de courts textes et notes manuscrits rédigés sur feuilles libres ou papiers de différents formats par Louis Nucera, non numérotés). Archives Suzanne Nucera. Voir Annexes, p. 253.



devient pas poétique, il est parfois poème libre avant d'être récit. Il ne s'agit pas à proprement parler de poèmes. Il n'empêche : Louis Nucera laisse courir librement sa plume, les retours à la ligne en vers libres s'imposent à lui comme une évidence, une respiration, le mouvement même de sa pensée. La volonté est donc de narrativiser l'élan poétique et non l'inverse. Le récit ne devient donc pas « involontairement » poétique, il est initialement poésie. Observons comment se fait le passage de l'un à l'autre. De nombreux poèmes en prose, découverts dans ces notes, sont retranscrits dans le récit - mais cette fois-ci sous forme de prose, sans aller à la ligne - après avoir fait l'objet d'une recherche sur le rythme et la musicalité au brouillon. Il en est ainsi de ces quelques lignes sur la tristesse, que l'on retrouvera *in extenso*, en présentation linéaire, dans *Avenue des Diables-Bleus* :

On a beau résister, la tristesse finit toujours par  
mettre le grappin sur nous. Sa vocation ? Avoir le dernier mot.  
Elle ne la trahit pas. C'est la nature qui veut ça. De l'affubler  
Des louanges les plus belles n'y change rien. Dès qu'on observe de plus  
Près cette nature si vantée, c'est l'horreur. Pas un infiniment  
petit qui n'échappe aux fermentations, au délabrement, aux  
crimes. On ne vit que de la mort des autres.<sup>147</sup>

Dans le roman, ce « poème » devenu paragraphe se conclut par l'ajout d'une intervention du narrateur, qui, c'est bien le cas de le dire, précise : « *Mais je me répète...* »<sup>148</sup>

On retrouve également ce deuxième « poème » repris dans *Avenue des Diables-Bleus*.<sup>149</sup> Nous présentons ci-dessous à la suite les deux versions :

Pourquoi ces promenades qui virent au pèlerinage  
Un besoin d'arrêter l'avalanche des heures, des mois, des années  
Séjourner dans le passé inverse le sablier  
Le temps qui va si vite, s'ankylose, s'immobilise et soudain recule  
C'est à portée de toutes les bourses.<sup>150</sup>

Qu'est-ce que je cherche, là, dans les rues de Nice ? Pourquoi ces promenades qui virent au pèlerinage ? Est-ce un besoin d'arrêter l'avalanche des heures, des mois, des

---

<sup>147</sup> Louis Nucera, Notes pour *ADB* et *CL*, *op. cit.*. Voir Annexes, p. 255. Ce « poème » est repris dans *ADB*, *op. cit.*, p. 124.

<sup>148</sup> *ADB*, *op. cit.*, p. 124.

<sup>149</sup> *ADB*, *op. cit.*, p. 14.

<sup>150</sup> Louis Nucera, Notes pour *ADB* et *CL*, *op. cit.*. Voir Annexes, p. 259.

années ? Séjourner dans le passé inverse le sablier. Le temps qui va si vite, s'ankylose, s'immobilise et soudain recule. C'est à la portée de toutes les bourses.<sup>151</sup>

Dans le roman, le « poème » est donc précédé d'une phrase d'introduction : « *Qu'est-ce que je cherche, là, dans les rues de Nice ?* » Puis, le premier vers devient une deuxième question qui s'ajoute à la première : « *Pourquoi ces promenades qui virent au pèlerinage ?* ». Le deuxième vers devient, lui, une phrase interrogative verbale pour une troisième question, introduite par : « *Est-ce...* », qui se conclut par un point d'interrogation. En revanche, le reste du poème reste en l'état, y compris le quatrième vers, phrase nominale qui le reste dans le roman.

Le troisième « poème » se trouve inséré quant à lui à la page 169 d'*Avenue des Diables-Bleus* :

Elle n'est pas de celles qui s'octroient un rôle important en  
Enumérant des deuils, des peines si intenses qu'on ne  
Peut en concevoir d'analogues  
Exubérants du malheur qui se grisent de leurs souffrances, qui  
Se parent de l'auréole du martyr<sup>152</sup>

La grand-mère n'est pas de celles qui s'octroient un rôle important en énumérant des deuils, des peines si intenses qu'on ne peut en concevoir d'analogues. Elle ne ressemble pas aux exubérants du malheur qui se grisent de leurs souffrances, qui se parent de l'auréole du martyr quand un coup dur les atteint. Elle traîne ses douleurs sans les montrer et répugne à parler de la mort. Les ombres ne demandent qu'à reposer...<sup>153</sup>

Nucera ressent le besoin d'accumuler des notes, sentences, bribes de phrases, privilégiant dans un premier mouvement tant la pensée qu'elles contiennent que sa valeur sonore et poétique. Son travail consiste ensuite à les insérer dans des phrases qui constituent la substance narrative.

Jean-Yves Tadié précise que dans le récit poétique : « *Il ne s'agit [...] pas de fuir les choses, ni le réel, mais d'en modifier la présentation.* »<sup>154</sup>

Il est bien question de cette recherche de « présentation » ici, puisque seule la mise en page change. L'écrivain a besoin, pour que s'élaborent simultanément sa

---

<sup>151</sup> ADB, op. cit., p. 14.

<sup>152</sup> Notes pour ADB et CL, op. cit.. Voir Annexes, p. 260.

<sup>153</sup> ADB, op. cit., p. 169.

<sup>154</sup> Jean-Yves Tadié, op. cit., p. 191.

pensée et son écriture, du détour par la spontanéité du vers libre qui impose un rythme à la phrase; il lui suffit ensuite de l'insérer dans le récit.

Enfin, il nous faut accorder une attention toute particulière à l'emploi des métaphores dans ce récit poétique : « *La métaphore [...] marque dans son principe naïf un tâtonnement, une hésitation entre plusieurs expressions d'une pensée.* »<sup>155</sup>

Cette figure de style se prête donc particulièrement bien à l'évocation des souvenirs, lorsque justement la pensée se cherche. Les métaphores employées par Louis Nucera appartiennent à différentes thématiques. La mort : « *un fantôme de lui-même, une mortalité desséchée* »<sup>156</sup>, le temps : « *l'avalanche des heures* »<sup>157</sup>... Toutes ces métaphores, au nombre considérable, visent à faciliter le travail de remémoration :

L'image [...] abolit les limites entre l'imagination et la réalité.<sup>158</sup>

Le récit poétique est un récit qui reprend, en prose, les moyens du poème, et définit un univers privilégié, un paradis perdu et retrouvé.<sup>159</sup>

Parfois, au détour d'une page, surgissent de véritables petits poèmes en prose, qui préexistaient au roman, nous l'avons déjà souligné, souvent sous la typographie de poèmes au brouillon.

Voyons donc maintenant ce qui fait la poésie de cette prose, à travers, tout d'abord, un exemple<sup>160</sup> :

1. *Un coin de rue, une façade, un porche, (10 syllabes)*
2. *une couleur du ciel et de la mer, (10)*
3. *les profusions de signes qui clignotent (10)*
4. *d'une ville où l'on a grandi, (8)*
5. *et voilà que revivent des fantômes, (10)*
6. *se requinquent de vieux vivants, (8)*
7. *voilà qu'on embellit des souvenirs (10)*
8. *qui, sur le moment, ne semblaient pas (9)*
9. *devoir entrer dans nos petits musées, (10)*

---

<sup>155</sup> Paul Valéry, *Les Cahiers*, II, Paris, Éditions Gallimard, NRF (Collection Bibliothèque de la Pléiade), 1973-1974, p. 1085.

<sup>156</sup> ADB, *op. cit.*, p. 39.

<sup>157</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>158</sup> Jean-Yves Tadié, *op. cit.*, p. 193.

<sup>159</sup> *Ibid.*, p. 197.

<sup>160</sup> ADB, *op. cit.*, p. 14.

10. *voilà que joies, regrets, tristesses* (8)

11. *se liquent et introni(sent) l'impératri(ce) des cœurs* : (14 ou 12 si on néglige la règle du e muet pour privilégier la prononciation familière )

12. *la Mélancolie. Ah ! Je la connais.* (10)

Cette longue phrase qui dans le roman occupe neuf lignes, et forme ici, avec la typographie que nous lui donnons, douze vers, contient en elle tout ce qui fait qu'un texte est poésie, allant d'enjambements en rejets. Nous pouvons également relever une anaphore avec l'emploi à trois reprises de « *Voilà* ».

Ces quelques lignes, disposées sous la forme d'un poème, comme nous nous sommes permis de le faire, laissent apparaître que tous les vers (sauf deux que nous avons soulignés) forment ainsi des décasyllabes ou des octosyllabes, donnant tout son rythme à la phrase, parvenant même à l'avant dernier vers, précédant la chute, à s'approcher, avec sa presque césure, d'un alexandrin.

Un véritable travail est également accompli sur les sonorités, avec une assonance en [i] très répandue, dix-huit fois en douze vers, jusqu'à se retrouver à la rime du mot de chute : « *mélancolie* ». De même les vers, nommés par nos soins, 8, 9 et 10, laissent entendre une assonance en [e] ou [ɛ], faisant même apparaître une rime intérieure : « *semblaient* », « *entrer* », « *musées* » et « *regrets* ». <sup>161</sup>

Nous pourrions également parler de l'usage de l'énumération avec expansion du vers 1 : 4/4/2/10, qui se termine sur un rythme ternaire 2/2/2 : « *du ciel/et de/la mer* ».

Le procédé de personnification est utilisé à deux reprises : « *joies, regrets, tristesses se liquent* » et « *l'impératrice [...]* *Mélancolie* ».

Ces quelques lignes sont nourries par une veine lyrique. Et nous pourrions procéder à la même étude sur de nombreux passages des trois romans. Ces moments de pur bonheur poétique reviennent, tels des refrains, avant que le narrateur ne replonge le lecteur dans la réalité prosaïque.

---

<sup>161</sup> Il nous semble possible de ne pas faire de différence entre ces deux sons, à l'invitation de Louis Nucera lui-même : « "*Ça va ? – E !*" » *Ce e tardif et congru, dont le nom est intermédiaire entre le é, le è, le eu – phonétique à part dont les Niçois sont dépositaires – contient toutes les philosophies de l'univers.* » Louis Nucera, *CL, op. cit.*, p. 117.

Prenons un second exemple, à travers une autre phrase d'*Avenue des Diables-Bleus*, que nous nous permettrons de présenter ainsi pour mieux en souligner la poésie :

1. *Une odeur, une nuance mauve sur une façade,*
2. *une fenêtre entrebâillée*
3. *sous laquelle on aimait à s'arrêter*
4. *parce que Thérèse était jolie,*
5. *la candeur d'un vieil air, et l'oubli se fissure.*<sup>162</sup>

Le rythme est plus irrégulier mais la « chanson » s'entend de nouveau et la chute est bien là – sous la forme d'un alexandrin - avec l'irruption du verbe cruel doublé de l'allitération en [S], « *se fissure* », au milieu de ce monde de douceur, de chanson et de légèreté. Les sonorités se répondent, comme dans un jeu d'échos entre le [a] tout d'abord : « façade », « *entrebâillée* », « *laquelle* », « à », « *s'arrêter* », « *parce que* », et le [e] et le [ε] : « *entrebâillée* », « *aimait* », « *s'arrêter* », « *Thérèse* », « *était* ».

Le narrateur, à la fin de ce poème, souligne lui-même, comme surpris, comme entraîné malgré lui, le caractère poétique de ce qui précède : « *La poésie affleure, celle qui ne s'écrit pas mais qui nous touche à l'âme par bouffées.* »<sup>163</sup>

Relevons l'apparent paradoxe de la précision : « celle qui ne s'écrit pas ». Est-ce à dire qu'il parle de la « poésie » du souvenir ? Nous sommes tentés de croire qu'il s'agit plutôt de convaincre le lecteur que la poésie, en effet, ne « s'écrit pas », mais se dit, se chante, ce que nous avons tenté de mettre en évidence par une typographie qui en laisse deviner l'intonation.

Tout est poésie dans les romans de Louis Nucera, à la fois le contenu et le contenant, le fond et la forme. Les mots laissent deviner tout un petit monde poétique, fait de petits bonheurs et plaisirs quotidiens, mais les mots font également entendre la voix lyrique d'un narrateur qui constate que ce monde poétique n'est plus.

---

<sup>162</sup> ADB, pp. 200-201.

<sup>163</sup> Ibid., p. 201.

### 2.1.3. De l'usage des aphorismes

Chez notre écrivain, la transition de la poésie au récit transparaît surtout dans son goût prononcé pour l'écriture fragmentée. Louis Nucera est un passionné des aphorismes. L'aphorisme semble symboliser pour lui la forme suprême de sublimation de l'écriture, dépassant même alors le simple classement générique. Les notes et manuscrits à notre disposition font apparaître cette volonté de créer et d'ajouter des « formules », sortes de « sentences » sur la vie des hommes. De nombreuses feuilles retrouvées dans les tiroirs du bureau de l'écrivain, dans les pages des livres qu'il lisait, recélaient des centaines de « formules » ou « sentences » aphoristiques.

Mieux encore, si l'on peut dire, un inventaire de la bibliothèque de Nucera nous a permis de constater à quel point cette passion pour l'aphorisme était au cœur de son travail littéraire. Sur les rayons, figurent bien sûr en bonne place les œuvres de Cioran, quasiment au complet. Autre pépite, *Le Crépuscule des idoles*<sup>164</sup> de Nietzsche, avec les aphorismes des *Flâneries d'un intellectuel*, *Ce que les Allemands sont en train de perdre* soulignés, émargés avec gourmandise par Louis Nucera, au crayon de papier, et, plus stupéfiant encore, des petits bouts de papier fatigués, insérés dans ces pages et remplis d'aphorismes esquissés, jetés là par Nucera lui-même, au cœur du foyer nietzschéen. C'est placé sous ces hauts auspices que notre auteur va bientôt voler de ses propres ailes et donner à notre littérature des aphorismes qui, toujours, savent aller à l'essentiel, et avec style.

Nous pouvons regrouper ces « pensées » sur l'homme sous diverses thématiques.

- La recherche de la vérité : « *Il y a une impuissance chez les êtres à traduire les vérités qu'ils détiennent.* »<sup>165</sup>

- La vie :

[...]; les raisons qu'on se donne de vivre afin d'essayer d'oublier que sans ces raisons la vie ne serait qu'un lugubre cheminement vers la mort...<sup>166</sup>

La vie a ses têtes.<sup>167</sup> Les êtres qui travaillent beaucoup exigent qu'on leur ressemble<sup>168</sup>

---

<sup>164</sup> Friedrich Nietzsche, *Le crépuscule des idoles (La philosophie au marteau)*, Paris, Éditions Denoël-Gonthier (Collection « Médiations »), 1970 (1<sup>ère</sup> publication en France : Mercure de France, 1899).

<sup>165</sup> ADB, *op. cit.*, p. 105.

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 34-35.

<sup>167</sup> *Ibid.*, p. 97.

On a beau résister, la tristesse finit toujours par mettre le grappin sur nous.<sup>169</sup>

On a bien le droit de fignoler des exigences. Ca ne coûte rien. La vie se charge de les retoucher.<sup>170</sup>

La vie ressemble à une histoire drôle qui rate son but. »<sup>171</sup>

- La mort :

On ne vit que de la mort des autres.<sup>172</sup>

La nature hait ce qui vit. Elle n'a de cesse que de détruire.<sup>173</sup>

On finit par mourir dans l'ignorance de ce que nous sommes.<sup>174</sup>

[...] dégoût de soi-même et idée de mort font bon ménage.<sup>175</sup>

- Le temps :

Séjourner dans le passé inverse le sablier. <sup>176</sup>

Ici le pire a prétention d'éternité.<sup>177</sup>

Le temps [...] lamine tout, greffe le scepticisme sur l'enthousiasme, la tolérance sur l'impatience.<sup>178</sup>

Pour la rancune, il n'y a pas prescription.<sup>179</sup>

On a beau dire, faire, ce qu'on apprend et ce qu'on a vécu enfant, on ne s'en débarrasse jamais.<sup>180</sup>

- Les souvenirs :

Calme et silence sont propices aux commérages des souvenirs.<sup>181</sup>

On donne de la mémoire à l'oubli; le souvenir pieux tend à l'apothéose.<sup>182</sup>

Une ville c'est un livre d'images. On la feuillette en marchant.<sup>183</sup>

La ville est un aide-mémoire. On emprunte des rues, et des fragments d'existence réapparaissent. C'est la récolte du souvenir à chaque instant.<sup>184</sup>

Il semble faire bon revenir où on a appris à vivre.<sup>185</sup>

---

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>169</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>170</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>171</sup> *CL, op. cit.*, p. 237.

<sup>172</sup> *ADB, op. cit.*, p. 124.

<sup>173</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>174</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>175</sup> *Ibid.*, p. 170.

<sup>176</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>177</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>178</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>179</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>180</sup> *Ibid.*, p. 174.

<sup>181</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>182</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>183</sup> *Ibid.*, p. 200.

<sup>184</sup> *CL, op. cit.*, p. 190.

Il est des souvenirs qui sont ancrés au plus profond; on ne peut les effleurer sans trouble.<sup>186</sup>

- L'écriture :

C'est là entre l'aiguillon permanent des éternelles interrogations sur l'être, la vie, la mort, qu'intervient l'écriture. Il y a contentieux entre celui qui écrit et l'existence.<sup>187</sup>

Quand on est possédé du besoin d'écrire, comment résister à une émotion qui va au plus profond ? Tout naît de là, tout en découle. On est les sujets de la reine Tendresse.<sup>188</sup>

Cette obsession d'écrire gangrène l'homme. Parfois, on en oublie de vivre.<sup>189</sup>

On pourrait multiplier ce florilège. On l'aura noté, il s'agit le plus souvent pour Louis Nucera de décliner sa réflexion sur la vie sous différentes formes brèves, et ce, nous y reviendrons, au fil de ses romans. Mais ces formes possèdent une caractéristique commune incontestable : le pessimisme (ou la nostalgie) qu'elles laissent percevoir.

Si l'œuvre de Louis Nucera ne peut pas être définie comme une « écriture fragmentaire », nous venons de voir qu'elle comporte néanmoins beaucoup de ces aphorismes, sentences, appelons-les indifféremment. Notre écrivain se place, sans conteste, sous l'influence de Cioran, son ami et, nous l'avons vu, de Nietzsche. Nous retrouvons cette parenté dans l'usage de ces figures et dans ce choix d'une forme d'écriture courte, même si elle n'est pas ce qui est fréquemment appelée fragmentée. Il s'agit plutôt d'une écriture ramassée sur elle-même, réduite à l'essentiel, allant même jusqu'à faire usage dans sa présentation de blancs typographiques signifiants : pages 12, 14, 15, 17, 19, 22...<sup>190</sup> Ces nombreux blancs qui parsèment ou découpent le texte nous donnent à imaginer à la fois un avant et un après, un passé et un avenir, ils sont le pont qui relie l'homme à son passé et à son avenir, et qui lui permet de trouver son équilibre dans le temps :

Quand vint le temps de libérer les soldats du contingent auquel j'appartenais, on m'affecta au bureau. [...] Il est vrai qu'on avait économisé sur les timbres.

---

<sup>185</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>186</sup> *LKM, op. cit.*, p. 215.

<sup>187</sup> *ADB, op. cit.*, p. 213.

<sup>188</sup> *CL, op. cit.*, p. 51.

<sup>189</sup> *LKM, op. cit.*, p. 73.

<sup>190</sup> *ADB, op. cit.*



[BLANC. Nous précisons.]

« C'était le gâteau préféré de mon mari. »<sup>191</sup>

Un blanc typographique a donc suffi à nous faire faire un voyage dans le temps de trente années.

Rappelons que cet usage de l'écriture fragmentée se situe dans un contexte idéologique particulier : nous y reviendrons longuement dans la quatrième partie. Les années soixante-dix ont été des années de désenchantement et de désillusions. Pour Louis Nucera qui fut sympathisant communiste dans les années d'après-guerre, ces années-là furent pour lui celles de la mort des idéologies et particulièrement de l'idéal communiste : « *Quand on a été communiste et qu'on cesse de l'être, on ne peut plus être rien.* »<sup>192</sup>

Cette période fut donc celle de la perte totale de convictions pour toute une partie des intellectuels de l'époque. Cioran, que Louis Nucera admirait beaucoup, déclara à la même époque :

Je trouve que ce qui est vraiment beau dans la vie, c'est de n'avoir absolument plus aucune illusion et faire un acte de vie, d'être complice d'une chose comme ça, d'être en contradiction totale avec ce que vous savez. Et si la vie a quelque chose de mystérieux, c'est justement ça, que sachant ce que vous savez, vous êtes capable de faire un acte qui est nié par votre savoir.<sup>193</sup>

La perte des grandes certitudes chez de nombreux écrivains suscita le besoin de donner naissance à une forme de littérature qui puisse rendre compte de l'effondrement des valeurs fondatrices de la civilisation occidentale. Il s'agit alors pour eux de trouver une nouvelle forme, éloignée de l'illusion romanesque, pour dénoncer, précisément, l'illusion qui fut la leur ou celle de leur époque. La littérature « classique » et son idéal romanesque, inscrits tout entiers du côté de cette illusion, ne pouvaient plus continuer à s'écrire comme si rien ne s'était passé. Il n'était alors plus possible de la dénoncer en ayant recours à ses propres mirages. Il existe bien, ce rejet du faux-semblant romanesque, chez Louis Nucera, nous l'avons vu dans la première partie. Louis Nucera a toujours refusé d'« entrer dans le moule » des modes

---

<sup>191</sup> *Ibid.*, p. 130-131.

<sup>192</sup> Louis Nucera, *Le Greffier*, op. cit. p. 69.

<sup>193</sup> Emil Michel Cioran, *Entretiens*, Paris, Éditions Gallimard, 1995, p. 93.

littéraires ; allant presque à contre-courant, il a créé son propre genre, qui ne ressemble à rien de fréquent en son époque.

Il semblerait, et ce fut le cas pour Cioran, que devant ce paradoxe, certains écrivains eurent tendance à rechercher une sorte de « *degré zéro de l'écriture* »<sup>194</sup>. Toute une génération d'auteurs s'est retrouvée à renier son passé et à être dans l'impossibilité d'imaginer un avenir. Leur présent s'imaginait donc dans une forme de néant, qui se fixa comme objectif de regagner le silence qui précéda la profession du mensonge : « *L'homme est davantage ce qu'il ne dit pas que ce qu'il dit (d'ailleurs ce qu'il dit, il le dit mal)*. »<sup>195</sup>

Cette hésitation entre parole et silence, nous y reviendrons, constitue une des préoccupations de notre écrivain : « *Les phrases qu'on devrait taire, les silences qui sont peut-être des lâchetés [...]*. »<sup>196</sup>

La rencontre de Louis Nucera avec Cioran, postérieure à sa découverte de l'œuvre du philosophe, fut de celles qui marquent une vie :

Ma première rencontre avec Cioran date du 25 juin 1973. J'avais joué au détective pour obtenir son adresse, son numéro de téléphone. Je m'étais permis de lui écrire. [...] Rendez-vous fut pris.<sup>197</sup>

De cette rencontre naît un article, paru dans *Le Magazine Littéraire*<sup>198</sup>, et naît surtout une amitié qui lia les deux hommes jusqu'à la disparition de l'écrivain solitaire cinq ans avant Louis.

Nombreux furent les écrivains de l'époque, qui développèrent une véritable méfiance vis-à-vis du langage. Le langage les avait trompés. Il leur revenait donc d'apprendre à se taire et d'inventer une nouvelle forme qui rende compte de ce désir de revenir à une sorte de chaos originel du langage. Les mots leur paraissaient dangereux et lourds de conséquence, ils se devaient d'en user différemment : « *Chaque fragment est un véritable acheminement vers le silence.* »<sup>199</sup>

Lorsque, malgré toutes ces difficultés, l'homme de lettres décidait néanmoins de faire œuvre de littérature, il tentait d'inventer une nouvelle langue qui parvienne, au-

---

<sup>194</sup> Nous faisons ici référence au titre de l'essai de Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953.

<sup>195</sup> Louis Nucera, *Le Greffier*, op. cit., p. 233.

<sup>196</sup> ADB, op. cit., p. 212.

<sup>197</sup> Louis Nucera, *Mes ports d'attache*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, 1994, p. 157.

<sup>198</sup> Louis Nucera, « Rencontre avec Cioran », *Le Magazine littéraire*, Essais, N° 83, décembre 1973.

<sup>199</sup> Antoine Compagnon, « Éloge des sirènes [E. M. Cioran] », *Critiques*, N° 396, mai 1980, p. 470.

delà de tout paradoxe, à faire parler le silence ! L'écriture fragmentaire, les aphorismes et, plus généralement, toutes les formes brèves, dans leur concision même, s'inscrivent dans cette recherche. Les formes brèves contiennent en elles, à la fois un sentiment d'achèvement et un aspect inachevé de l'écriture. Elles purent donc être envisagées comme une des réponses possibles à ce moment de désillusion douloureux des écrivains des années cinquante à soixante-dix.

L'écriture fragmentaire affiche une apparence de parler franc et direct, elle revendique ses manques, ses incomplétudes et ses silences. Elle ne prétend pas tout dire : « *Les « vérités », nous ne voulons plus en supporter le poids, ni en être dupes ou complices. Je rêve d'un monde où l'on mourrait pour une virgule.* »<sup>200</sup>

Quelque part, l'écrivain de fragments fait preuve d'une certaine « modestie », en abandonnant la tentative-tentation d'une « œuvre » totalisante qui fut au cœur des ambitions du XIX<sup>ème</sup> siècle.

Mais dans le même temps, cette littérature détient en elle l'ambition de la délivrance d'une vérité globalisante. Elle possède également la faculté d'offrir aux lecteurs la représentation fidèle d'une pensée en train de se formuler. C'est sans nul doute l'expression littéraire la plus proche de l'acte de penser. Cette fin de XX<sup>ème</sup> siècle aura donc vu la fin des ambitions du grand œuvre, des séries fleuves du XIX<sup>ème</sup>, où l'art de l'écrivain consistait, au contraire, à prolonger sa pensée, à multiplier les tomes.

L'écriture fragmentaire tente de répondre à une autre problématique de l'écriture qui fait forcément l'expérience du décalage qui existe entre le caractère immédiat de la pensée et l'acte réfléchi, indispensable au fait d'écrire, et en cela, elle répond aux impératifs que s'est fixés Louis Nucera. La formule, la sentence, la pensée permettent de façonner le lien entre les inconciliables, à savoir entre l'achevé et l'inachevé, entre le réfléchi et l'immédiat, entre le passé et l'avenir :

Le processus de la pensée est inverse du déroulement de l'écriture. On ne pense pas et on n'écrit pas sans aucun objet, certes, mais il apparaît plausible de considérer que la pensée afflue au langage alors que le langage reflue vers la pensée.<sup>201</sup>

---

<sup>200</sup> Emil Michel Cioran, *Syllogismes de l'amertume* (1952), Paris, Éditions Gallimard (Collection Folio/Essais), 1987, p. 2. Louis Nucera lui-même aimait à dire : « *Je mourrais pour une virgule.* »

<sup>201</sup> Jacques Brault, « Mesure de Cioran », *Liberté*, Volume 29, N° 2 (170), avril 1987, p. 33.

Nietzsche qui se définissait lui-même comme le maître allemand de l'écriture fragmentaire, écrivait (et Louis Nucera l'a bien sûr souligné au crayon dans son exemplaire du *Crépuscule des dieux*) :

L'aphorisme, la sentence, où le premier je suis passé maître parmi les Allemands, sont les formes de l'« éternité »; « mon orgueil » est de dire en dix phrases ce que tout autre dit en un volume,- ce qu'un autre ne dit *pas* en un volume...

J'ai donné à l'humanité le livre le plus profond qu'elle possède [...].<sup>202</sup>

A ceux qui le considéraient comme un « nihiliste », il répondait qu'il se jugeait plutôt pessimiste. Notre écrivain le rejoint. Louis Nucera était un pessimiste, sa perte d'illusions peut se lire à chaque page de son œuvre : « *Exclu de la vie, on se console avec des mots.* »<sup>203</sup>

Le créateur d'aphorismes fait de son pessimisme une ascèse littéraire et morale. Ascèse de l'absolu renoncement : « *Si on avait pu naître avant l'homme !* », rêve Cioran. Naître avant l'homme : soit, donc, ne pas être, ou son équivalent : anticiper la mort pour espérer pouvoir faire avec la vie.

Et ascèse du style qui, derrière la dure discipline de la recherche d'une forme parfaite d'expression de la pensée, n'exclut pas le brillant et le trait d'esprit. Louis Nucera ne se définit-il pas lui-même, plutôt qu'un pessimiste, comme un « *désespéré hilare* »<sup>204</sup> ?

Comme l'écrit Maurice Blanchot :

L'écrivain est [...] celui qui écrit pour pouvoir mourir et il est celui qui tient son pouvoir d'écrire d'une relation anticipée avec la mort. [...] L'œuvre est elle-même une expérience de la mort dont il semble qu'il faille disposer préalablement pour parvenir à l'œuvre et, par l'œuvre, à la mort.<sup>205</sup>

Dans cette conscience aiguë de sa condition de mortel, l'auteur d'aphorismes se refuse à faire une œuvre traditionnelle. En effet, les romans de Louis Nucera ne sont pas des ouvrages de longue haleine. Son ambition de donner l'aspect du « vrai » le porta à refuser de se soumettre aux exigences de continuité. Mimer une pensée en

---

<sup>202</sup> Friedrich Nietzsche, *Le crépuscule des idoles (La philosophie au marteau)*, « Flâneries d'un inactuel, Ce que les Allemands sont en train de perdre », *op. cit.*, § 51, p. 125. Sur l'aphorisme chez Nietzsche, cf. Maurice Blanchot, *L'Entretien infini, II, L'expérience limite*, Paris, Éditions Gallimard, 1969.

<sup>203</sup> Louis Nucera, *La Chanson de Maria*, *op. cit.*, p. 100.

<sup>204</sup> Jean-Pierre Maurel, *op. cit.*, p. 4. Voir Annexes, p. 41.

<sup>205</sup> Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Éditions Gallimard (Collection Folio/ Essais), 1955, p. 114.

train de s'écrire ne pouvait se faire que sous une forme fragmentée et lacunaire. Dans des notes préparatoires à la rédaction d'*Avenue des Diables-Bleus* retrouvées dernièrement au domicile de l'écrivain, et portant sur la Côte d'Azur et Nice, nous trouvons plusieurs pages d'aphorismes d'auteurs, recopiés à la main par Louis Nucera. Parfois, au milieu de ces aphorismes signés de Nietzsche, de Talleyrand, de Maupassant, se glisse une pensée de Louis Nucera, signée « LN », pensée que l'on retrouvera insérée dans les romans. C'est ainsi qu'après plusieurs citations de Renouir, Colette, Bonnard et Cocteau, on peut lire :

Il est des lieux où les fées qui officient depuis le commencement des temps se refusent à la retraite. Elles fabriquent du merveilleux et poussent l'ineffable jusqu'à l'archétype.<sup>206</sup>

Nous l'avons vu, Louis Nucera avait besoin de se confronter aux aphorismes des autres, de les recopier à la main, parfois plusieurs fois, puis il élaborait sa propre sentence, sa « *fabrique* »<sup>207</sup>, qu'il insérait ensuite dans son récit. Les aphorismes de Louis Nucera préexistent au récit, ils en sont la charpente, le point de départ, l'âme. C'est autour d'eux que se construit le roman. Car chez Nucera, contrairement à Cioran et à Nietzsche, l'aphorisme ne saurait exister seul, pensée isolée, abstraite, en quelque sorte ce qu'il resterait de la pensée après l'homme. Chez Louis, l'aphorisme naît parmi les hommes, il est placé dans la bouche vivante du narrateur, pour « résumer » une anecdote significative, un personnage, aller à la vérité profonde de l'humain général qui est en lui, ou dans la propre bouche du personnage méditant sur la condition humaine. Albert Camus disait à ce sujet : « *On ne pense que par image. Si tu veux être philosophe, écris des romans.* »<sup>208</sup> L'aphorisme est inséparable du récit, du « roman » selon Nucera. Sinon, il serait déshumanisé, ce qui irait totalement à rebours de sa nature profonde.

Cette nécessité nucerienne de fabriquer l'aphorisme dans le creuset populaire ne saurait nous étonner. Toute son enfance a été baignée par le recours des siens aux sentences et proverbes populaires. Ainsi évoque-t-il le talent particulier du pêcheur

---

<sup>206</sup> Louis Nucera, Notes pour *ADB* et *CL*, *op. cit.*. Voir Annexes, p. 263.

<sup>207</sup> Comme il se plaisait à l'appeler lui-même.

<sup>208</sup> Albert Camus, *Carnets I, mai 1935 - février 1942*, Paris, Éditions Gallimard, 1962. Disponible sur le site « Les Classiques des sciences sociales », édition numérique, <http://classiques.uqac.ca/>

d'anguilles : « Il [...] donnait une importance à chacun de ses mots. Il avait l'art de la sentence comme cela est fréquent chez les vieux méditerranéens. »<sup>209</sup>

Sa mère, elle-même, accompagne l'éducation du narrateur de ces sentences populaires moralisatrices : « "[...] remue sept fois ta langue dans ta bouche avant de l'ouvrir", "la paille des mots, le grain des choses" »<sup>210</sup>, « La vie ça n'[est] pas fait pour s'amuser. »<sup>211</sup>

N'y a-t-il pas même l'influence des films ? Ainsi, des répliques de ce détective chinois de cinéma qu'on cite et qu'on imite à l'école :

« N'emboitez pas le pas au chagrin, il pourrait se retourner », « Le sage creuse son puits avant d'avoir soif », « Patience, comme dit le proverbe, avec le temps, l'herbe devient du lait. »<sup>212</sup>

Enfin, la grand-mère ponctue ses conversations avec le narrateur de ses propres aphorismes, quand il ne les imagine pas lui-même, sortir de sa bouche :

J'entends déjà ses protestations : « Ne dépensez pas l'argent; il est trop difficile à gagner.<sup>213</sup>

- On reste toujours trop petit.<sup>214</sup>

« Il faut faire attention aux plantes... Sinon elles vous font la tête... »<sup>215</sup>

« [...] le bon sens vient toujours après la mort. »<sup>216</sup>

La grand-mère les tient elle-même de son propre grand-père :

« La vie est comme un miroir. Si tu lui souris, elle te renvoie ton image... »<sup>217</sup>

« Donne-moi une graine de chance et, même sous terre, je repousserai. »<sup>218</sup>

Dans ces formules, on frôle d'ailleurs souvent la superstition :

« [...] le diable [...] emporte les pauvres hères qui l'ont trop écouté... »<sup>219</sup>

L'instrument de travail est sacré; il protège des fantômes et les disperse...<sup>220</sup>

---

<sup>209</sup> ADB, *op. cit.*, p. 23.

<sup>210</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>211</sup> *Ibid.*, p. 174.

<sup>212</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>213</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>214</sup> *Ibid.*, p. 201.

<sup>215</sup> *Ibid.*, p. 169.

<sup>216</sup> *Ibid.*, p. 168.

<sup>217</sup> *Ibid.*, p. 180.

<sup>218</sup> *Ibid.*, p. 180.

<sup>219</sup> *Ibid.*, p. 180.

<sup>220</sup> *Ibid.*, p. 180.

Notre « philosophe » de la vie, notre esthète du style voit ainsi dans l'aphorisme la continuation, la sublimation du proverbe populaire par d'autres moyens, plus savants, littérairement parlant. A la superstition populaire, Nucera substitue en quelque sorte celle de l'agnostique qui, par l'aphorisme, entretient « *une relation anticipée avec la mort* », pour « *pouvoir mourir* »<sup>221</sup>, selon les formules de Blanchot.

De même, nous avons déjà beaucoup parlé de l'emploi du « je » dans les trois romans. Mais lorsque le « je » devient sujet d'aphorismes, il quitte son énonciation personnelle pour atteindre à l'universel, sans quitter la part d'humanité individuelle qui lui donne chair :

Je noircissais des cahiers et, depuis bien longtemps, je me demandais si dans la vie je préférerais écrire ou vivre. »<sup>222</sup>

La sensation de perdre du temps m'empêche de vivre le temps que je vis.<sup>223</sup>

Si ma mémoire me joue un tour, c'est celui de trop emmagasiner. Elle a du goût pour les bavardages, l'imagination des hommes au jour le jour, les connaissances transmises de bouche à oreille, le petit rien qui révèle le secret d'un cœur.<sup>224</sup>

C'est ici qu'il nous faut soulever une nouvelle contradiction : en fait, au désir de l'œuvre totalisante telle que l'ont rêvée les écrivains du XIXème, les écrivains de l'écriture fragmentaire ont, eux, une autre approche totalisante, celle de l'expérience du livre qui dit tout en un rien et qui, seul, peut suppléer l'absence d'une visée d'espérance et stopper la marche du temps : « *Faute de savoir vers quoi se diriger, affectionner la pensée discontinue, reflet d'un temps volé en éclats.* »<sup>225</sup>

Enfin, il existe chez l'écrivain de fragments une sorte de respect bienveillant vis-à-vis du lecteur, supposé de fait intellectuel, car il va lui être demandé de combler les vides, de compléter les blancs, de dire les silences, de faire lui-même œuvre, en quelque sorte. Le lecteur se retrouve donc dans une situation active, où la pensée et la réflexion ne trouvent jamais le repos. Entouré de blancs, chaque fragment devient

---

<sup>221</sup> Maurice Blanchot, *L'Espérance littéraire*, op. cit., p. 114.

<sup>222</sup> *Ibid.*, p. 175.

<sup>223</sup> *Ibid.*, p. 153.

<sup>224</sup> *CL*, op. cit., p. 54.

<sup>225</sup> Emil Michel Cioran, *Aveux et anathèmes*, Paris, Éditions Gallimard (Collection Arcades), 1987, p. 118.

ainsi comme : « [...] *l'instant vide entre ce qui n'est pas encore et ce qui n'est déjà plus.* »<sup>226</sup>

Plusieurs aspirations peuvent expliquer l'usage de l'aphorisme chez Louis Nucera. Il s'inscrit, assurément, et d'autres que lui également à l'époque, dans le refus d'une écriture conventionnelle et fictionnelle qui ne peut plus répondre à leur désir de vérité dans un monde qu'ils découvrent pétri de mensonges. Néanmoins, chez Nucera, l'usage de la formule tente de dépasser l'expression de cette cruelle déception.

Pour lui, il n'existe pas de « meilleure » littérature que celle qui dit juste et bien en très peu de mots. Si dans la vie, il était réputé pour être bavard dans l'intimité, pour lui, la littérature devait être concise et précise. Cette ambition semble en fait répondre à un besoin vital de réussir à formuler une philosophie de la vie qui permette de continuer à avancer. Se perdre dans les méandres de la parole, c'est se perdre dans le labyrinthe de la vie. Parvenir à formuler en peu de mots choisis avec soin, ce qu'était la vie, ce qu'elle est et ce qu'elle doit être, véritable adage : c'est l'ambition d'une œuvre qui se veut morale universelle.

Louis Nucera a incontestablement eu sa propre approche des aphorismes, il les a enrichis en les humanisant. Les proverbes ne sont plus le fruit des intellectuels, ils naissent sous l'influence des proverbes populaires et sont prononcés par ceux-là mêmes qui en font l'expérience. Une fois de plus, Louis Nucera rend aux humbles la parole qui leur revient.

---

<sup>226</sup> Pierre Ouellet, *Chutes, La Littérature et ses fins*, Montréal, Editions de l'Hexagone (Collection Essais Littéraires), 1990, p. 82.





## 2.2. Un récit « oralisé »

Il nous faut maintenant étudier comment se décline, dans les trois romans de Louis Nucera, cette relation entre le désir de dire et le devoir de se taire, entre parole et silence.

Pour parvenir à mettre en évidence l'usage et les fonctions que l'auteur attribue à l'émergence de la parole dans ses œuvres, tournons-nous, de nouveau, vers l'étude de ses brouillons et corrections. Les transformations, très souvent auditives, apportées au premier jet de l'écriture visent le plus souvent à un rendu plus « oral » de l'œuvre. Nous avons déjà parlé de l'importance pour l'auteur de cette tradition orale. Enfant, il écoutait les propos des anciens. Adulte, il poursuit cette « manie » dans un but précis : rendre la vivacité, la véracité de ces récits oraux dans un récit écrit, et ce n'est pas chose aisée. Comment passe-t-on de l'oral à l'écrit et comment rend-on l'oral à travers l'écrit ? Quelle part accorder à l'oral dans un récit ? Comment choisit-on, lorsqu'on est écrivain, la proportion de discours direct dans son récit ? A-t-on tendance à le limiter, à en supprimer ou à en rajouter ?

### 2.2.1. Marques syntaxiques d'oralité

Dans ce désir d'inscrire son œuvre du côté de l'oral, on peut relever un autre invariant, la volonté d'ajouter un certain nombre de marques d'oralité, lexicales et syntaxiques, dans les corrections apportées aux manuscrits. Evidemment, nous trouvons ces nombreuses marques dans le discours direct. Il s'agit de donner l'impression d'un discours spontané, qui se construit au moment même où il s'énonce, mais nous les trouvons également dans le récit. Parfois, l'auteur rajoute des marques prosodiques : points de suspension, d'exclamation, d'interrogation qui permettent de mieux marquer l'émotion : étonnement, hésitation : « *Et de M. Masségli, en ai-je assez dit ?* »<sup>227</sup>, « [...] *sur la famille décimée de Rose, qu'aurait-il fallu ajouter ?* »<sup>228</sup>, « *Il était bien mort. J'en avais déjà vu des horreurs : la guerre s'achevait...* »<sup>229</sup>, « *Mais ce matin [la*

---

<sup>227</sup> *CL, op. cit.*, p. 246.

<sup>228</sup> *Ibid.*, p. 246.

<sup>229</sup> *ADB, op. cit.*, p. 114

grand-mère] *s'est abandonnée... Ça ne lui arrive pas si souvent de s'épancher... Et qui l'écouterait vraiment ?...* »<sup>230</sup>

De même, le rajout de certaines marques syntaxiques permet de rendre plus oral le récit : certaines propositions sont simplement juxtaposées; l'auteur a retiré tous les connecteurs logiques. C'est donc au lecteur d'effectuer la connexion logique :

D'habitude, quand je viens à Nice, j'évite de rôder dans ce coin entre l'usine à gaz et le pont du chemin de fer qui va vers Monaco et jusqu'au bout de l'Europe... J'y vois ma mère partout ; [...] ces visions me causent un mal physique.

Nous retrouvons également souvent la modification de la structure interrogative, pour laquelle on supprime l'inversion : « [...] *si une autre guerre survenait ?* »<sup>231</sup>, « *Si je le connais ?* »<sup>232</sup>.

Ce sont surtout les constructions clivées qui sont rajoutées au texte initial : « ce que... c'est », ou les constructions avec présentatif : « c'est » ou « il y a ». Ainsi, l'auteur transforme « *La libération vint* » en « *Et ce fut la libération.* »<sup>233</sup> Notons également les constructions : « *C'est Silvio qui offrit à Rose son premier et dernier chien.* »<sup>234</sup>, « *Il y a bien longtemps qu'il n'est plus là.* »<sup>235</sup>, « *Il y avait aussi, dessinés au crayon, les inévitables sexes avec des ailes aux testicules, des ailes d'anges.* »<sup>236</sup>

Enfin, nous pouvons remarquer que plusieurs marques lexicales appartenant à l'oral se trouvent rajoutées au texte initial, avec le remplacement d'un vocabulaire soutenu ou courant par des expressions familières, populaires ou argotiques : « *se causent* » au lieu de « *bavardent* »<sup>237</sup>. Des termes inhabituels pour le contexte littéraire peuvent même apparaître : « *ça* », « *on* », des exclamatifs également ou des interjections « *ben* », « *oh* » « *ah* » et surtout, en maints endroits, l'utilisation de la reprise, avec insistance sur le groupe nominal : « *Elle a tout subi, Mme Pimpinolo.* » Louis Nucera rajoute aussi parfois des adverbes familiers : « *Il est érudit* » remplacé par « *il est fichtrement érudit* »<sup>238</sup> [Nous soulignons.]

---

<sup>230</sup> *Ibid.*, p. 169.

<sup>231</sup> *LKM*, *op. cit.*, p. 62.

<sup>232</sup> *ADB*, *op. cit.*, p. 39.

<sup>233</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>234</sup> *CL*, *op. cit.*, p. 122.

<sup>235</sup> *ADB*, *op. cit.*, p. 25.

<sup>236</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>237</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>238</sup> Louis Nucera, Manuscrit d'*ADB*, Cahier N° 4, p. 86. Voir Annexes, p. 211.

Nous trouvons même quelques marques pragmatiques, avec la présence de captateurs rappelant l'activité de communication et permettant d'éveiller l'attention du lecteur : « *J'avais cependant l'impression que ces deux-là [...].* » devient : « *J'avoue cependant avoir eu le sentiment que ces deux-là [...].* »<sup>239</sup>

## 2.2.2. Insertion de discours direct

La marque la plus évidente de cette « oralisation de l'écrit » réside dans le recours aux nombreux passages au style direct, dans les romans de Louis Nucera. Lorsqu'on compare le texte définitif avec celui du manuscrit, on remarque la très nette volonté d'introduire systématiquement du discours direct. Ainsi en va-t-il de ces ajouts :

« C'est vrai qu'elle bavardait pas beaucoup elle non plus, la pauvre !... » C'est sa conclusion.<sup>240</sup>

« [...] et il a le culot d'avoir une moustache à la Hitler ! »<sup>241</sup>

Plusieurs pages manuscrites attestent de cette volonté d'ajouts de dialogues dans le récit. Dans le Cahier N° 2, tout un passage de dialogue est rajouté : ce sont les fameuses paroles de Mme Pimpinolo<sup>242</sup>. Le récit est même souvent raturé lui-même et remplacé par des propos au discours direct. Ainsi dans le Cahier N° 4, le récit devient : "« *Il n'y a pas de savon à la maison, mieux vaut se jeter dans l'eau courante* », expliqua-t-il", "[...] « *Ce n'est rien* », répétait-il."<sup>243</sup>

Très souvent, ces modifications concernent la grand-mère. Louis Nucera supprime le récit du narrateur pour donner la parole à Maria, comme s'il lui devait de la laisser parler. Dans le Cahier N° 7 par exemple, notons l'ajout de paroles de la grand-mère : « *"J'ai fini... Je vous laisse tranquille à présent... Je vais au marché acheter des tomates, des petits artichauts, des poivrons et des fruits."* »<sup>244</sup>

On le voit, il s'agit rarement de propos « sérieux » sur la vie ou l'existence, mais le plus souvent ce sont de ces petites phrases de la vie quotidienne, petites phrases qui font « vraies », certes, mais pas seulement : elles attestent surtout d'une autre réalité,

---

<sup>239</sup> ADB, op. cit., p. 78.

<sup>240</sup> Ibid., p. 29.

<sup>241</sup> Ibid., p. 68.

<sup>242</sup> Louis Nucera, Manuscrit d'ADB, Cahier N° 2, p. 33. Voir Annexes, p. 194.

<sup>243</sup> Ibid., Cahier N° 4, p. 94. Voir Annexes, p. 214.

<sup>244</sup> Ibid., Cahier N° 7, p. 141. Voir Annexes, p. 237.

de la réalité des « sans voix », de ceux qui œuvrent dans l'ombre et qu'il faut ramener au-devant de la scène, ainsi que d'une autre échelle des valeurs.

Observons ce qui se passe lorsque l'écrivain nous rapporte une rencontre. À la page 26, le narrateur, revenu à Nice chez la grand-mère, rencontre Mme Pimpinolo, la mère d'un ancien camarade. La vraie rencontre a d'ailleurs lieu à la page 28, la page 26 n'en constituant en quelque sorte que le hors d'œuvre explicatif. Après avoir consacré les pages 26 et 27 au portrait de cette vieille dame, le narrateur nous livre l'échange qu'il a lui-même avec elle, et ce sur deux pages également, les 28 et 29. Cet échange est caractéristique du style de Louis Nucera dans lequel les types de discours se croisent et s'entrecroisent au point que le lecteur finit par ne plus bien savoir à quel niveau langagier il se situe : discours direct ? Indirect ? Indirect libre ? Parfois l'insertion des guillemets nous aide mais parfois, ceux-ci disparaissent :

« Elle était toujours en noir, la pauvre... Etre veuve si jeune !... » [...]

« C'est mon fils aîné qui m'a raconté... Je vous plains... Vous vous y faites ?... Il paraît que les rues sentent mauvais... »<sup>245</sup>

« C'est mieux, disait-elle, autant en soigner plusieurs d'un coup... On perd moins de temps... » [...] « Vous vous rappelez quand je donnais la fessée à ma smala ?... J'aurais pas pu me faire obéir autrement... C'est qu'ils auraient tourné voyous !... Vous vous souvenez des Moricelli ?... des Zangù ?... Leurs enfants sont devenus bandits... Ils vivent des femmes... Y'en a qui ont été tués... On en a retrouvé un tout martyrisé... Avec une scie et un poinçon... Un règlement de compte... Les journaux en ont parlé, avec la photo de la victime comme ils disent... Ça m'a fait de la peine... Je l'avais connu tout petit... Un bon garçon... Il lui aurait fallu un peu de sévérité... » [...] « Et ils ont une belle situation !... Presque tous dans les bureaux !... » [...] « C'est vrai qu'elle bavardait pas beaucoup elle non plus, la pauvre !... »<sup>246</sup>

Fréquemment, lorsque le narrateur laisse place au discours direct, il s'agit pour lui de donner l'impression au lecteur d'assister à la conversation des personnages, avec un effet de « mimésis ». Ici, il n'en est rien car le temps de la parole ne correspond jamais exactement à celui de l'histoire. Le narrateur ne s'efface jamais totalement et rappelle à tout moment les strates successives du temps en superposant les époques différentes auxquelles ont été prononcées les paroles. Dans l'échange rapporté ci-dessus, figurent gestes et intonations du personnage :

---

<sup>245</sup> *ADB, op. cit.*, p. 28.

<sup>246</sup> *Ibid.*, p. 29.

Elle prend une mine de circonstance [...] (Elle regarde à droite, à gauche, derrière elle, et baisse la voix comme si le fond de l'air avait des oreilles.) [...] elle reprend son registre de voix normal.<sup>247</sup>

Le narrateur commente tous les propos ou les anticipe. Dans la soixantaine de lignes que dure cette scène, même s'il est question de Mme Pimpinolo, la prédominance de la première personne nous invite à ne pas nous tromper d'objet :

[...] me fait fête [...] j'allais [...] ma mère [...] mon père [...] ma vie [...] je songe [...] me démontre [...] je traduis [...] je pense [...] je la revois [...] j'embrasse [...] je repars [...] ma mère [...] me suivre [...] je lui serre la main [...].<sup>248</sup>

A la fois sujet et objet du discours, le narrateur est au cœur du récit. On ne peut pas perdre de l'esprit qu'il s'agit, pourrait-on dire, de rencontres à visée autobiographique : écrire les autres pour mieux s'écrire soi-même.

On peut subodorer, de nouveau, qu'il est avant tout question pour le narrateur d'insuffler un rythme à son récit, ce que lui permet ce croisement de différents discours au cours d'un même dialogue.

Généralement, dans cette recherche, les propos retenus au style direct sont les propos les plus importants. On peut alors se demander ce qu'apportent d'important les propos de style direct relevés plus haut. La première petite phrase, dite en passant, l'air de rien, contient en elle toute la problématique littéraire et la fêlure originelle de notre auteur : « *Elle était toujours en noir, la pauvre... Être veuve si jeune !...* »<sup>249</sup>. Cet échange avec Mme Pimpinolo a-t-il réellement eu lieu ? Rien de moins sûr... Les seuls dialogues dont nous pouvons attester sont ceux qui ont lieu, d'une part entre l'auteur et son narrateur, d'autre part entre le narrateur et sa mère. La pensée intime du narrateur importe plus que le contenu des propos rapportés.

Généralement, l'insertion d'un dialogue dans le récit impose une rupture dans le discours; souvent, il se trouve détaché typographiquement. Dans les romans de Louis Nucera, il n'en est rien, tant celui-ci se coule au milieu du récit, si bien que le lecteur est souvent obligé de relire plusieurs fois le passage, d'en entourer visuellement les guillemets, afin de pouvoir attribuer les propos au personnage ou au narrateur. La présentation propre au discours direct n'est jamais respectée (renvoi à la ligne) et les

---

<sup>247</sup> *Ibid.*, pp. 28-29.

<sup>248</sup> *Ibid.*, pp. 28-29.

<sup>249</sup> *Ibid.*, p. 28.

alinéas ne nous aident pas davantage. Ces propos rapportés semblent être, en fait, des bribes de souvenirs qui sonnent aux oreilles du narrateur comme autant de sentences qu'il écrit au fil de la plume. Il est intéressant de noter d'ailleurs qu'il s'agit rarement de dialogue rapporté car le narrateur ne précise jamais s'il répond à ses interlocuteurs ! Qu'a-t-il répondu ? A-t-il gardé le silence ? Les coupures du dialogue sont fréquentes, permettant au narrateur de parfaire le portrait de son interlocuteur :

Je songe à ses quatre-vingt-dix ans sonnés [...] elle emploie le même cocktail de langues que la grand-mère [...] Elle est toujours aussi vive et bavarde, pas aigrie pour deux sous, pétulante.<sup>250</sup>

Louis Nucera privilégie assurément la succession d'instantanés plutôt que le long développement d'une scène unique. Les échanges comportent toujours un nombre restreint de répliques, incluses directement dans le discours du narrateur. Celles-ci s'inscrivent à l'intérieur même des phrases du narrateur. Il revendique sa fonction de chef d'orchestre, il est à la fois narrateur et héros du récit : « *Le dialogue devient alors une prolongation du débat intérieur qui le ronge. [...] le héros-narrateur se trouve ainsi immergé en son propre discours.* »<sup>251</sup>

C'est là peut-être qu'il nous faut établir un rapprochement entre l'œuvre qui nous intéresse et le nouveau roman. En effet, Francis Berthelot écrit à propos de *Molloy* de Samuel Beckett :

Aucun signe de ponctuation n'indique le début ni la fin des répliques, lesquelles se répètent inlassablement comme la mélodie de l'absurde. Une seule parole existe, celle d'un personnage qui ânonne, à mi-chemin entre infantilisme et gâtisme, en incorporant à sa logorrhée les phrases qu'on lui adresse.<sup>252</sup>

Tous ces personnages qui prennent la parole au milieu du récit pour quelques phrases prononcées finissent par perdre de leur individualité et par se fondre dans une sorte de voix collective, sorte de chœur au corps et à la voix uniques.

Il nous faut également noter l'absence quasi-systématique de la très académique proposition incise permettant d'identifier le locuteur. Dans les deux pages qui nous intéressent, seule une incise est présente : « *C'est mieux, disait-elle* »<sup>253</sup>, mais il s'agit

---

<sup>250</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>251</sup> Francis Berthelot, *Parole et dialogue dans le roman*, Paris, Éditions Nathan Université (Collection Fac. Littérature), 2001, p. 154.

<sup>252</sup> *Ibid.*, pp. 154-155.

<sup>253</sup> *ADB, op. cit.*, p. 29.

surtout pour le narrateur, non pas d'identifier le locuteur mais d'introduire un décalage temporel. Les autres bribes de discours sont censées être prononcées dans le présent de la rencontre. Or, cette phrase, contenant l'incise, avait été prononcée par Mme Pimpinolo lorsque notre narrateur était enfant, soit une quarantaine d'années avant les autres répliques... En rompant le rythme des propos, l'incise a surtout rompu la chaîne temporelle, nous ramenant à un instant « T » précédant l'acte d'écriture. Cette absence de proposition attributive contribue à la confusion temporelle et identitaire car le lecteur parfois hésite à attribuer telle ou telle réplique au personnage ou au narrateur, mais surtout elle permet d'alléger au maximum le récit dont la logique semble se déduire d'elle-même. Le lecteur doit reconnaître « à l'oreille » qui parle, nul besoin de le lire.

En fait, tout semble concourir à la construction d'un interminable monologue, y compris, paradoxalement, les dialogues ! Les dialogues rapportés font en fait partie du monologue que le narrateur s'adresse à lui-même. Un monologue, discours intérieur oral mais restitué à l'écrit : voilà peut-être comment nous pourrions rendre compte de la complexité de l'emploi des discours dans l'œuvre qui nous intéresse. On pourrait nous répondre que les propos de notre narrateur n'ont rien d'un monologue mais relèvent davantage du discours intérieur. Pourtant, tous les traits d'oralité relevés nous font plutôt pencher pour l'hypothèse d'une parole orale solitaire. Dans l'échange avec Mme Pimpinolo, certaines remarques du narrateur sonnent d'ailleurs comme de véritables apartés :

Elle prend une mine de circonstance comme si mon père était mort la veille. Puis elle abandonne sans transition le masque des condoléances pour s'enquérir de ma vie à Paris.<sup>254</sup>

A ce sujet, Francis Berthelot dira :

D'une manière générale, ce type de pensée, en contredisant l'attitude ou les propos du personnage qui se l'autorise, donne au récit, par la juxtaposition de l'apparence et de la réalité, un tour sarcastique.<sup>255</sup>

On retrouve en effet cette pointe de sarcasme lorsque le narrateur commente les propos de Mme Pimpinolo ainsi : « *Ah ! Ça elle y tient. Etre dans un bureau c'est la réussite des plus mirifiques, le pactole !* »<sup>256</sup>

---

<sup>254</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>255</sup> Francis Berthelot, *op. cit.*, p. 193.



En fait, c'est le moyen pour le narrateur de livrer au lecteur des remarques qu'il ne peut pas se permettre de faire à son interlocuteur. Ces remarques contribuent à la construction du portrait du personnage rencontré, mais pas seulement. C'est davantage sur notre connaissance du narrateur lui-même que nous avançons. Ce sont en fait ses propres sentiments, ses jugements moraux sur la vie qu'il nous livre, en une sorte de dialogue imaginaire avec lui-même. Francis Berthelot parle, à juste titre, de « polylogue solitaire » : la voix qui dit, la voix qui pense. A propos du nouveau roman, on parlera même de « récit mental » avec remarques, commentaires qui, même s'il s'agit d'un discours intérieur, comporte de nombreuses marques d'oralité : questions, distorsion de la phrase...

L'autre fonction que l'on peut attribuer à l'introduction de ce langage direct dans le récit est de donner une image encore plus réaliste des personnages rencontrés lors du vagabondage de notre narrateur. Notre auteur a fait le choix de ne pas livrer les paroles en « langue natale », il le dit et l'explique d'ailleurs : « *Je traduis, car elle emploie le même cocktail de langues que la grand-mère : niçois, français, italien, avec en prime quelques mots de napolitain; ils saupoudrent le tout.* »<sup>257</sup>

Même si le narrateur prend le temps de nous dire qu'il « traduit » et donc reste fidèle aux propos prononcés, on peut se demander comment il est possible de restituer ce fameux « *cocktail de langues* » tout en lui restant fidèle... Ce que révèlent les paroles de Mme Pimpinolo, c'est aussi l'appartenance à une certaine classe sociale, ce petit peuple dont nous avons déjà parlé, avec sa faconde, son bon sens, ses grandeurs, ses petites comiques aussi, et qui va transparaître à travers certaines marques du langage familier, comme l'emploi récurrent de phrases nominales par exemple : « [...] *Un règlement de compte...* [...] *Un bon garçon...* [...] », de même que la formulation « *C'est qu'ils [...].* » ou « *C'est [...] qu'elle [...]* »<sup>258</sup>

A travers les marques de ce langage direct, c'est surtout l'émotion des personnages qui est rendue. Dans les paroles prononcées par Mme Pimpinolo, on remarque l'utilisation excessive des points de suspension, qui restituent l'émotion ressentie à raconter de telles horreurs :

---

<sup>256</sup> ADB, op. cit., p. 29.

<sup>257</sup> Ibid., p. 28.

<sup>258</sup> Ibid., p. 29

« [...] Y'en a qui ont été tués... On en a retrouvé un tout martyrisé... Avec une scie et un poinçon... Un règlement de compte... Les journaux en ont parlé, avec la photo de la victime comme ils disent... Ça m'a fait de la peine... Je l'avais connu tout petit... Un bon garçon... Il lui aurait fallu un peu de sévérité... »<sup>259</sup>

Il nous semble évident, à la fin de cette étude qui visait à montrer ce qu'apportent les nombreux ajouts par l'auteur de discours direct dans le récit, que la principale motivation tient à une recherche de nature sonore, pour ne pas dire musicale. Très rares sont les informations importantes révélées dans le dialogue. Le contenu des propos est souvent anodin mais il « sonne » vrai, il est « l'illustration » du récit, sa « colorisation », autrement dit aussi son accent, car n'oublions jamais qu'il faut lire-entendre le texte avec l'accent niçois. Nous sommes alors en présence de la musique de la vie et des êtres qui la partagent.

Francis Berthelot ne dit pas autre chose dans sa conclusion : « [...] *le dialogue introduit dans le texte une forme de musique comparable à celle des voix dans un opéra.* »<sup>260</sup>

Le narrateur nous livre, avec ces mini-dialogues, plutôt au final soliloques d'ailleurs, une tranche de vie, et ces fragments de dialogues, pris sur le vif, sont autant de « mesures » qui, assemblées, formeront l'opéra – Louis Nucera dirait plutôt, la chansonnette<sup>261</sup> - final.

Une des caractéristiques principales de ces modifications et améliorations du texte initial consiste bien en l'ajout de dialogues dans le récit. Le récit est alors souvent amené à s'effacer, voire à disparaître devant la parole de l'homme. Louis Nucera est bien hanté par le besoin, le devoir de donner la parole à ceux qui habituellement ne l'ont pas.

### 2.2.3. Parole et silence

Chez Louis Nucera, parole et silence sont inséparables. La parole s'élabore dans le silence qui l'accompagne, le silence est lui-même parole intelligible pour qui sait l'écouter. Maurice Blanchot pointe l'importance de la « solitude essentielle » dans « l'espace littéraire » en y mettant en évidence le rôle incontestable du silence :

---

<sup>259</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>260</sup> François Berthelot, *op. cit.*, p. 238.

<sup>261</sup> « [...] *nos existences n'ont rien d'un opéra. [...] notre chansonnette me plaît bien.* » *LKM, op. cit.*, p. 223.

Je rends *sensible*, par ma médiation silencieuse, l'affirmation ininterrompue, le murmure géant sur lequel le langage en s'ouvrant devient image, devient imaginaire, profondeur parlante, indistincte plénitude qui est vide. Ce silence a sa source dans l'effacement auquel celui qui écrit est invité. [...] Le ton n'est pas la voix de l'écrivain, mais l'intimité du silence qu'il impose à la parole, ce qui fait que ce silence est encore le *sien*, ce qui reste de lui-même dans la discrétion qui le met à l'écart.<sup>262</sup>

L'écriture de Louis Nucera réside, paradoxalement, dans l'art de la recherche du silence, ce silence qui continue de parler quand l'œuvre est terminée et que tout a été dit. Ainsi, des propos énoncés ne prendront réellement leur sens que dans la solitude et le silence qui s'en suivront :

Ces petites phrases qu'on lance pour blesser, sans trop de méchanceté cependant, et qui, après, quand l'autre n'est plus, vous fabriquent nuits blanches et tristesses inassouvies. Le temps file très vite; les mots demeurent. Ils voltigent sur nos têtes et nous retombent sur le coin du cœur. On voit bien qu'on les a pesés sans discernement; ils sont denses.<sup>263</sup>

Le langage est l'instrument des puissants. Le pauvre et le miteux n'ont pas droit à la parole : « [...] *elle était faite pour trimer et se taire* »<sup>264</sup>, « *Ils se réfugient dans le silence; les pauvres gens y sont d'ailleurs accoutumés.* »<sup>265</sup>

Il en est de même pour l'oncle Antoine : « *C'est comme les très vieilles gens qui ne veulent plus entendre parler de quoi que ce soit [...]*. »<sup>266</sup>

Dans l'œuvre de Louis Nucera, il est à la fois question de qualité de paroles et de quantité, mais dans tous les cas, on parle beaucoup de... parler.

Les pauvres dont il est question n'ont bien souvent pas le temps de parler, ils doivent assurer le nécessaire à leur vie, avant tout :

Il fut une époque où elles n'avaient pas le temps de bavarder<sup>267</sup>

« [...] C'est vrai qu'elle bavardait pas beaucoup elle [C'est à dire la mère du narrateur, ajouté par nous.] non plus, la pauvre !... »<sup>268</sup>

Quand la grand-mère parle, il nous est toujours précisé qu'elle emploie le mot juste et seulement le mot juste, aucune parole superflue n'est prononcée : « *"En ces*

---

<sup>262</sup> Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, op. cit., p. 22.

<sup>263</sup> *LKM*, op. cit., p. 113.

<sup>264</sup> *ADB*, op. cit., p. 20.

<sup>265</sup> *LKM*, op. cit., p. 35.

<sup>266</sup> *CL*, op. cit., p. 106.

<sup>267</sup> *ADB*, op. cit., p. 26.

<sup>268</sup> *Ibid.*, p. 29.

*temps, les choses n'étaient pas comme aujourd'hui." Aucun commentaire n'accompagne cette sentence. »*<sup>269</sup>

C'est d'ailleurs un critère pour le narrateur; les gens « biens » savent trouver le mot juste : « [...] *ma mère. Sa réflexion était pesée. Elle parlait peu. Elle parlait donc à bon escient.* »<sup>270</sup>; « *Ma mère, qui parlait si peu, qui avait déjà trop de mal à faire rentrer des sous à la maison "sans perdre encore du temps à jacasser à droite et à gauche" (c'était sa phrase) [...].* »<sup>271</sup>, « *Il n'a rien commenté, l'ami d'Antoine. [...] Il a simplement dit ce qu'il a enduré.* »<sup>272</sup>

L'utilisation du langage chez Louis Nucera peut donc également se lire comme une remise en cause de l'ordre établi. Soit on accepte la fatalité et on se tait, soit, si on prend la parole, on ne peut pas utiliser les mêmes mots que le pouvoir établi : il faut donc inventer une autre langue, trouver sa voix... Sa voie ? Pour cela, l'écrivain se devait d'atteindre ou de retrouver (car il fut un moment le sien) le langage du pauvre, du petit, avec un rendu vrai, porteur d'émotion. Se lisent ainsi différents niveaux de langage chez Nucera : la parole qui s'écrit, la parole qui se raconte et la parole qui se dit. Cette dernière est un langage vif, qui ne s'endort jamais. La phrase est courte, comme le discours en train de se dire. On ne s'embarrasse pas de locutions, il suffit d'être compris : « *elle bavardait pas beaucoup* »<sup>273</sup>. À quoi bon rajouter la conjonction « ne » : tout le monde aura saisi l'essentiel... Un rythme, une tonalité des paroles suivent les émotions et les variations des sentiments. Le lecteur assiste à une conscience en train de se révéler, à une émotion devenant le verbe.

Comment se manifeste ce langage parlé ? Nous devons déjà noter qu'il est à plusieurs niveaux. Parfois les paroles sont rapportées directement; souvent, elles sont rapportées au discours indirect libre. Lorsqu'il s'agit du discours direct, le narrateur d'*Avenue des Diables-Bleus* nous indique très clairement qu'il « traduit » les propos de la grand-mère ou d'une de ses connaissances. Ce ne sont donc pas des paroles retranscrites mais des paroles réécrites, interprétées : « *Je traduis, car elle emploie le*

---

<sup>269</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>270</sup> *CL, op. cit.*, p. 13

<sup>271</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>272</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>273</sup> *ADB, op. cit.*, p. 29.

*même cocktail de langues que la grand-mère : niçois, français, italien, avec en prime quelques mots de napolitain; ils saupoudrent le tout.* »<sup>274</sup> [Déjà cité par nous.]

Dans les paroles rapportées, nous relevons quelques traits propres à l'oralité : emploi fréquent de « ça » au lieu de son synonyme de registre courant « cela » : « *Ça avait été le scandale !* »<sup>275</sup> et de « on » mis pour « nous » ou pour « tout le monde » : « *On la citait en exemple* »<sup>276</sup>; plusieurs tournures familières se retrouvent souvent : « *c'est [...] que* », « *Y'en a qui* », « *y'a plein* », « *là-dedans* »<sup>277</sup>. Des expressions familières sont également sollicitées de-ci, de-là : « *c'était tout comme* », « *Je me tapais tout le boulot* »<sup>278</sup>, « *Dieu qu'il ...* »<sup>279</sup>; des appellations affectueuses parsèment les dialogues, détails qui font vrai : « *mon petit* », « *petit* »<sup>280</sup>.

Dans le contenu, nous pouvons relever une utilisation fréquente de l'ellipse, comme s'il était important de compter tous ses mots. De plus, omettre de définir ce dont on est en train de parler, c'est rendre le lecteur encore plus complice, plus intime : « *Il dit cela comme s'il fallait renoncer à expliquer davantage.* »<sup>281</sup> Dans cette littérature de l'intimité, il n'est même pas nécessaire de mettre le lecteur au courant : celui-ci sait ce dont il est question, il fait partie de la grande famille. On peut donc se contenter du minimum, des phrases nominales : « *Avec une scie et un poinçon... Un règlement de compte... [...] Un bon garçon... [...] Presque tous dans les bureaux...* »<sup>282</sup>

Nous avons déjà noté l'usage « abusif » qui est fait des points de suspension. Ils rythment la naissance de la parole : laps de temps nécessaire à la pensée pour parvenir de l'esprit à la bouche. De même, les points d'exclamation permettent d'insister sur les sentiments sous-entendus.

Lorsqu'il s'agit de paroles rapportées au discours indirect libre, nous pouvons surtout noter de nombreuses redondances : répétition d'un mot, redoublement par un pronom, figures de rappel :

---

<sup>274</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>275</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>276</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>277</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>278</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>279</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>280</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>281</sup> *CL, op. cit.*, p. 89.

<sup>282</sup> *ADB, op. cit.*, p. 29.

Elle parle de l'Italie, la grand-mère.<sup>283</sup> [...] quand elle parlait, elle disait à peu près ça, ma mère.<sup>284</sup> [...] j'ai essayé de l'imaginer à mes côtés, ma mère.<sup>285</sup> Elle dura un printemps, notre idylle.<sup>286</sup>

Nous ressentons bien sûr là l'influence célinienne.

Dans la Trilogie, le recours au langage va surtout prendre tout son sens dans les successions de rencontres auxquelles nous allons assister. En effet, celles-ci vont, à chaque fois, engendrer la parole : « [...] *on ressent le désir de parler avec la personne rencontrée, d'échanger des idées, de se divertir à vérifier notre mémoire en interrogeant celle de l'autre.* »<sup>287</sup>

A la suite de cette succession de rencontres, le narrateur semble acquérir un savoir sur la vie qui prête peu à l'optimisme, mais qui est d'ordre personnel, et qu'il formule à plusieurs reprises, nous l'avons vu, en termes d'aphorismes, de sentences, de maximes. Il est temps alors de repartir vers une autre rencontre : « *C'est sa conclusion. Je lui serre la main et redescends le long du Paillon.* »<sup>288</sup>

Les rencontres qui ont marqué le narrateur sont des rencontres silencieuses, ou plutôt des rencontres où chaque mot est choisi, où aucun mot n'est superflu. Dans *Avenue des Diables-Bleus*, le récit figurant le pêcheur d'anguilles est de cet ordre : « *Il [...] donnait une importance à chacun de ses mots. Il avait l'art de la sentence comme cela est fréquent chez les vieux méditerranéens.* »<sup>289</sup>

Louis Nucera peut même s'amuser à jouer sur le double sens du mot « sentence », où l'on voit qu'en effet, avec l'aphorisme, c'est la mort, comme nous le notions plus haut avec Maurice Blanchot, qu'on doit « *anticiper* »<sup>290</sup> : « *Il a dit cela comme on prononce une sentence.* »<sup>291</sup>

Tous les personnages rencontrés sont comme des doubles à l'infini du narrateur. C'est à partir de leur témoignage, de leur histoire, qu'il se construit peu à peu. Que font ces personnages qui se rencontrent ? Ils bavardent. Dans la Trilogie, il est beaucoup question de bavardage. D'ailleurs, au fil des pages les occurrences du mot

---

<sup>283</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>284</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>285</sup> *Ibid.*, p. 199.

<sup>286</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>287</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>288</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>289</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>290</sup> Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, op. cit., p. 114.

<sup>291</sup> *CL*, op. cit., p. 75.

sont nombreuses : « bavarder »<sup>292</sup>, « bavarde »<sup>293</sup>, « bavardait »<sup>294</sup>, « ils bavardaient »<sup>295</sup>, « Je sillonne les rues, je bavarde [...] »<sup>296</sup>. Ce n'est pas un hasard non plus, si ces mots, si fréquemment employés, tiennent leur étymologie du verbe familier « baver », littéralement « répandre sa bave » !

D'ailleurs, il est intéressant de constater qu'à plusieurs reprises, le ton employé pour prononcer les propos est caractérisé, et curieusement, alors qu'il s'agit d'Italiens et de Niçois, réputés pour être « beaux » parleurs, le narrateur précise que les protagonistes parlent à voix basse, à peine audible; ils chuchotent comme s'ils pressentaient le danger de la parole et n'osaient réveiller la foudre, comme s'ils bravaient un interdit : « Mon oncle n'a ni élevé la voix, ni remué. »<sup>297</sup>, « ton pondéré »<sup>298</sup>, « chuchotait Mireille »<sup>299</sup>. Souvent même, les personnages ne prennent la parole que pressés, obligés par le narrateur : « J'ai la sensation de précipiter ses paroles [...] S'il parle [...] c'est qu'on l'interroge. »<sup>300</sup>

Le langage fonctionne souvent à vide. Si nous reprenons nos trois romans, que sont-ils sinon des bavardages autour d'un bavardage principal ? Dans *Avenue des Diables-Bleus*, le narrateur bavarde avec la grand-mère et au gré de ses ballades et de ses rencontres, il bavarde avec d'autres personnages. De même, dans *Chemin de la Lanterne*, le narrateur bavarde avec l'oncle de Carras, dans *Le Kiosque à musique* avec Mireille...

Parler, parler beaucoup, s'étourdir de paroles ou les distiller de façon économe, c'est aussi se protéger de la réalité, refuser de voir la réalité directement et mettre entre elle et soi l'intermédiaire illusoire des mots. Le narrateur prend toujours le temps de repasser par la case silence avant de partir vers de nouvelles aventures : « Le silence revenu... »<sup>301</sup>

---

<sup>292</sup> ADB, op. cit., p. 26.

<sup>293</sup> Ibid., p. 28.

<sup>294</sup> Ibid., p. 29.

<sup>295</sup> CL, op. cit., p. 41.

<sup>296</sup> Ibid., p. 231.

<sup>297</sup> Ibid., p. 52.

<sup>298</sup> Ibid., p. 52.

<sup>299</sup> LKM, op. cit., p. 42.

<sup>300</sup> CL, p. 52.

<sup>301</sup> ADB, op. cit., p. 28.

Le narrateur d'Avenue des Diables-Bleus commence le roman par cette prise de conscience : « *Calme et silence sont propices aux commérages des souvenirs...* »<sup>302</sup>

Et les commérages, dans ce quartier du vieux Nice, foisonnent et peuvent même blesser : « *Elle avait même perdu une fille – Alba - dans des circonstances si atroces que le quartier, à Nice, en parle encore.* »<sup>303</sup>

Si Maria tient cette place dans le cœur du narrateur, c'est justement parce qu'elle sait échapper au langage pernicieux :

C'est que jamais elle n'est tombée dans le piège des commérages.<sup>304</sup>

[...] les grandes entreprises du culot verbal la laissent indifférente [...].<sup>305</sup>

[...] elle ne prononce jamais une phrase contre autrui [...].<sup>306</sup>

Seules les choses anodines ont vraiment droit « à la parole », peuvent être dites sans risque, elle « *nommait les plats [...] Elle les décrivait. [...] Elle racontait comment elle hacherait du persil, du basilic...* »<sup>307</sup>

Pourtant, paradoxalement, dans ce milieu, les paroles ne doivent jamais être inutiles. Il n'y a de langage respectable parce que vrai et économe que s'il est « utile ». On transmet par le langage : « *il recensa pour moi son savoir* »<sup>308</sup>. Souvent, d'ailleurs, on presse les personnes qui sont sur le point de disparaître de parler, on les bouscule, on les supplie de livrer leur savoir avant de quitter le monde : « *Une âme en peine peut se cacher dans un corps de colosse. Quand il consentait à parler...* »<sup>309</sup>

D'ailleurs, la plupart du temps, il n'est de récit qu'en terrain de connaissance. Il faut connaître le code secret pour avoir accès à la parole. Celle-ci suppose une connivence. Il en est ainsi du pêcheur d'anguilles :

Il m'admettait auprès de lui, car il avait connu mon grand-père et mon père, mort quand j'avais à peine cinq ans. Ce deuil me conférait un statut privilégié.<sup>310</sup>

C'est un cheminot qui me racontait tout ça. Il avait reconnu en moi un fervent.<sup>311</sup>

---

<sup>302</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>303</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>304</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>305</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>306</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>307</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>308</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>309</sup> *LKM, op. cit.*, p. 95.

<sup>310</sup> *ADB, op. cit.*, p. 24.

<sup>311</sup> *Ibid.*, p. 36.



Le langage semble également être l'apanage du passé, on parle rarement du moment présent, la prise de parole correspond à l'évocation d'un temps antérieur : « *Tous deux parlaient des anciens jours.* »<sup>312</sup>, « *Il parle, mon oncle; il est dans ses souvenirs.* »<sup>313</sup>

Chez ces gens humbles, l'oralité est inséparable de la vérité. Or, pour eux, c'est seulement l'expérience, la mémoire du passé qui peut crédibiliser la vérité de leur parole. D'ailleurs, le vocabulaire qui évoque cette parole du souvenir personnalise ce souvenir : « [...] *il réveille de vieux chagrins [...] Il ranime les années...* »<sup>314</sup> « *Ils ressuscitaient...* »<sup>315</sup>

Au présent, on ne parle pas; en présence, on ne parle pas non plus. On parle de ce qui n'est pas là ou de ce qui n'est plus : « [...] *parler de leurs enfants et petits-enfants, à se remémorer des joies et des chagrins bien démodés [...].* »<sup>316</sup>

Une alternance entre silence et bavardage continu semble caractériser l'attitude de la grand-mère, comme si dans ce monde des petites gens, il n'existait pas d'entre-deux. Il est notoire également que les débordements de paroles sont souvent l'apanage des fous ou des simples d'esprit, qui n'ont pas la sagesse de se taire. Il en est ainsi du père du hongrois, joueur de cartes qui perdra la tête d'avoir découvert l'immensité de la mer :

Bientôt, il ne s'adressa plus qu'à lui-même. Il se faisait les demandes et les réponses et promenait un regard furieux sur les grossiers personnages qui osaient interrompre ce dialogue.<sup>317</sup>

Il en est de même du fils de famille devenu alcoolique :

Au comptoir, [...] un homme parlait à la patronne qui ne l'écoutait plus depuis dix ans. L'avait-elle jamais écouté ?<sup>318</sup>

Je l'ai revu longtemps après que son enfant fut mort. Il parlait seul dans la rue, fredonnait des berceuses.<sup>319</sup>

---

<sup>312</sup> *CL, op. cit.*, p. 35.

<sup>313</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>314</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>315</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>316</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>317</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>318</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>319</sup> *Ibid.*, p. 45.

Tantôt ceux qui parlent ne sont pas écoutés, tantôt ceux qu'on aimerait entendre se taisent. Le monde est mal fait, qui ne donne jamais la parole aux bonnes personnes, au bon moment. C'est ainsi : tantôt on semble trop en dire, tantôt, il aurait été souhaitable d'en dire davantage : « *Le langage en était abrupt. Les circonlocutions prennent du temps. [...] son mari souffrait d'un cancer du poumon.* »<sup>320</sup>

D'autres personnages sont pris d'excès de langage. Ils ne peuvent plus s'arrêter, on ne parvient plus à les faire taire : il en est ainsi de Socco. Que signifie cette longue palabre ? « [...] *il parle avec la fougue qui, me semble-t-il, était sienne il y a des années. [...] Conscient d'avoir trop parlé, il m'interroge. [...] Comme je me tais [...] Il se tait...* »<sup>321</sup>

Les personnes âgées sont parfois celles qui parlent le plus, comme si elles ressentaient l'urgence de se dire avant de se taire à tout jamais. Lorsque le narrateur nous parle de sa grand-mère, il précise :

Elle devint plus vieille encore. Elle habitait chez nous. Son besoin de parler virait à la manie. Sans répit, elle racontait sa jeunesse, protestait si on ne suivait pas le flot de paroles, se faisait demandes et réponses, reprenait son récit, le répétait [...].<sup>322</sup>

L'un des plus grands remords du narrateur est d'ailleurs d'avoir voulu faire taire cette parole étourdissante :

Un jour que ma mère, qui allait mourir, n'en pouvait plus de l'entendre [...] je me jetai sur elle et lui mis la main sur la bouche pour la faire taire. Tant d'années après, ce geste me réveille la nuit.<sup>323</sup>

Le narrateur fait également l'expérience du trop dit. Quand on en a trop dit, il vaut mieux se taire. Si la parole s'est montrée inefficace et vaine, il faut alors faire l'expérience du silence. Les deux amis, le narrateur et Socco, qui se promènent dans *Avenue des Diables-Bleus* poursuivent néanmoins leur balade et vont alors observer les aïeux qui, eux, savent :

Trois vieux pêcheurs au visage cuivré discutent en niçois, c'est-à-dire qu'à une phrase banale succède un long silence comme si les autres méditaient avant de répondre. [...] le vrai niçois est austère, peu loquace.<sup>324</sup>

---

<sup>320</sup> LKM, op. cit., p. 94.

<sup>321</sup> ADB, op. cit., p. 50.

<sup>322</sup> Ibid., p. 158.

<sup>323</sup> Ibid., p. 158.

<sup>324</sup> Ibid., p. 55.

Chez Pierre, des hommes assis, les mains croisées sur le dossier de leur chaise, font la caouette. C'est-à-dire qu'un mot sort de leur bouche toutes les cinq minutes. Les palabres niçoises n'assourdissent personne.

« Ça va ?

- E ! »<sup>325</sup>

Il n'est de reconnaissance que par le langage : pour se reconnaître, il faut parler la même langue, sinon aucun échange n'est possible. Le narrateur parvenu au gré de ses promenades devant son ancienne école en fait la cruelle expérience : « *Garçons et filles sont ensemble. Ils discutent en attendant la rentrée. Que se disent-ils ? Que nous disions-nous ?* »<sup>326</sup>

Parlent-ils seulement toujours la même langue, semble-t-il s'inquiéter ?

Lorsque deux personnes parviennent à parler, les sentiments ne sont pas loin. *Le Kiosque à musique* occupe une place à part dans l'utilisation de la parole car, contrairement aux deux autres romans, on y parle beaucoup. La parole juste va même déclencher l'histoire d'amour entre le narrateur et Mireille. Au contraire, le bellâtre de la plage qui a essayé de la séduire n'est parvenu qu'à la faire fuir car il ne connaît pas le code : « *Où allais-je puiser l'assurance de lui adresser la parole ?* »<sup>327</sup>

A partir du moment où Mireille a accepté l'échange de mots, l'échange de sentiments n'est pas loin : « *Nous avons parlé.* »<sup>328</sup> L'échange de banalités permet en fait à l'être humain de ne pas aborder les vraies questions, il s'agit de se perdre en paroles pour ne pas avoir à souffrir. Nous ne sommes pas loin du divertissement pascalien : « [...] *je lui racontai la lecture du journal apporté à la plage.* »<sup>329</sup> De nouveau, le lecteur est perdu dans l'utilisation des sens : comment oraliser la vue ? Nos protagonistes vont se mettre à parler : parler pour s'empêcher de se révéler, parler pour s'empêcher de penser, de prendre conscience de sa condition :

Je l'interrogeais [...] Elle s'exprimait [...], Elle racontait [...] Elle dit que [...] Je lui parlais [...] <sup>330</sup> Dans le train du retour, Mireille parlait. Une pie. Elle semblait craindre que tout cela ne fût pas vrai : [...].<sup>331</sup>

---

<sup>325</sup> *CL, op. cit.*, p. 117.

<sup>326</sup> *ADB, op. cit.*, p. 96.

<sup>327</sup> *LKM, op. cit.*, p. 24.

<sup>328</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>329</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>330</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>331</sup> *Ibid.*, p. 66.

Voilà bien une caractéristique propre à l'enfance, qui ressent le besoin d'oraliser pour s'approprier les choses.

Le narrateur du *Kiosque à musique* aime autant les paroles de Mireille que ses silences. Le silence offre la liberté de penser, d'imaginer ce que pense l'autre alors que les paroles gravent les choses : « [...] *je me satisfais de regards, de pressions de main sur son bras, de silences; sont-ils riches en nuances ?* »<sup>332</sup>

De même, dans ces familles où on ne se disait pas ses sentiments, accepter de parler, c'était déjà avouer qu'on s'appréciait : « *Oui, Aldo aimait me parler ; je le pensais.* »<sup>333</sup>



20. Emmanuel Biffi, dit Aldo dans *Le Kiosque à musique*, papa de Suzanne

Après la beauté de Mireille, la qualité d'elle que le narrateur loue, c'est son aptitude à écouter et surtout à écouter deux sujets : le désir d'écriture d'une part et la mère de l'autre : « *Je lui parlai de ma mère : ma religion.* »<sup>334</sup>

Dans *Le Kiosque à musique* enfin, nous pouvons différencier les mots qui se prononcent et les mots qui s'écrivent. Ces derniers, Louis Nucera les a repris de la véritable correspondance qu'il échangea avec Suzanne, correspondance qu'il a

---

<sup>332</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>333</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>334</sup> *Ibid.*, p. 112.

insérée au cœur du roman, comme l'affirme Suzanne, la veuve de l'écrivain. Et dans ces messages écrits, il est souvent question... des mots dits : « *Que serait-il advenu de nous si ce jour-là nous n'avions pas été à la plage ? Et si je ne t'avais pas parlé ? Si tu avais refusé de me répondre ?* »<sup>335</sup>

La vie, en fait, semble se réduire à un jeu de paroles dites et de paroles écoutées !

Le narrateur du *Kiosque à musique*, pris dans les tourments de l'amour, est entraîné dans un tourbillon de paroles; comme s'il y avait urgence à conserver ces moments de bonheur et que la seule méthode pour y parvenir était de les nommer. D'ailleurs, il importe surtout de le dire : « *Mais quand je parlais, le matin, qu'elle n'était pas éveillée, je me plaisais à lui écrire; et au diable la discrétion.* »<sup>336</sup>

Transparaît même quelque chose d'égoïste chez le narrateur dans le cadeau qu'il fait de ses mots car, en les offrant, il se fait surtout plaisir à lui-même : il s'adonne au plaisir de la littérature. En faisant de Mireille sa muse, il la prend dans ses rets : « *J'avais sur des pages minées, comme on le dit d'un terrain, pour l'assurer de ma présence, même dans l'éloignement d'une journée.* »<sup>337</sup>

Le narrateur teste ainsi, à tâtons, dans l'exercice le plus difficile qui soit – la lettre d'amour - sa littérarité à travers « ces billets » ? C'est avec Mireille qu'il ose écrire, qu'il ose entreprendre l'aventure de l'écriture pour autrui.

C'est Mireille qui soulève, dans un de ses billets-réponse, la problématique de la profusion de tous ces écrits : « *P.S. Quand je pense qu'on a toujours quelque chose à se dire et qu'en plus on s'écrit !* »<sup>338</sup>

Lorsque les amoureux s'apprêtent à quitter Nice pour Paris, ils souhaitent parcourir les lieux qu'ils ont aimés mais, à lire ces pages, le lecteur a l'impression qu'ils se plaisent plus à les dire qu'à les regarder :

Mireille m'écoutait. [...] Elle me parla [...] Elle me parla aussi [...].<sup>339</sup>

Mireille souhaitait tout revoir, entendre des histoires, raconter les siennes. C'était vrai : nous avions toujours quelque chose à nous dire.<sup>340</sup>

---

<sup>335</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>336</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>337</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>338</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>339</sup> *Ibid.*, pp. 148-149

<sup>340</sup> *Ibid.*, p. 173.

Là encore les sens se confondent, essentiellement la vue et l'ouïe, mais avec toujours une prédominance pour la parole.

Arrivé à Paris, le couple va s'installer dans l'expérience du silence partagé, cette autre forme de la complicité : « [...] *tantôt riant, tantôt nous parlant à l'oreille, tels des amoureux qui redoutent de ne pas s'être tout dit. Nous taisant, peut-être nous entendions-nous encore.* »<sup>341</sup>

Le couple est parvenu à une nouvelle étape, nos amants peuvent se comprendre dans le silence et s'entendre sans avoir besoin de parler.

Parfois aussi, prend naissance tout un jeu de la parole qu'il faut taire sous peine de se perdre et de la parole qu'il est vital de prononcer. La tragédie de l'homme serait en fait de réussir à faire le bon choix au bon moment : « [...] *il y a des foules de gens qui gâchent leur existence car ils n'oseront jamais s'adresser la parole.* »<sup>342</sup>

Confronté à l'inefficacité de l'action, envisagée encore au temps des personnages des premiers romans, le narrateur se laisse aller à un pessimisme lucide. Le temps des grands discours est révolu en ce début de vingtième siècle, ils ont montré leur perversion et leur dangerosité. Certes, nos personnages, « maîtres du silence », ne sont pas des muets et continuent d'entretenir la conversation quotidienne mais ils refusent toute médisance et, surtout, n'engagent jamais dans leurs propos leurs sentiments, à la fois par méfiance et par pessimisme, comme nous l'avons déjà dit, car ils n'ont plus foi en la nature humaine. Les sentiments se disent dans les silences dans les romans de Louis Nucera ! Notre narrateur se lit dans ces humbles silencieux comme dans un miroir, le but à atteindre étant de parvenir à leur ressembler, de parvenir enfin à se taire... Maria permet au narrateur de devenir lucide. Les héros du silence permettent réellement à notre narrateur d'apprendre à leur contact. Il voit le monde d'un regard neuf, regard originel qu'il réapprend ou retrouve. Ces personnages silencieux lui laissent le temps d'apprendre sans le brusquer par de longs discours didactiques ou moralisateurs. L'apprentissage est donc efficace car assimilé, « auto-digéré » pourrait-on dire.

Il n'existe jamais de parole « d'action ». Il existe plutôt deux types de parole : le « bavardage » et le monologue, parole solitaire. Dans ces monologues, il n'y a jamais la

---

<sup>341</sup> *Ibid.*, p. 188.

<sup>342</sup> *Ibid.*, p. 38.

volonté de changer le monde, cette parole dit la misère mais n'essaie pas d'y remédier : « [...] *je me fais la conversation. Je voulais parler de pauvreté...* »<sup>343</sup>

Le narrateur, dans ses longs monologues parle, parle... comme s'il essayait en fait de se convaincre lui-même. Il a pris conscience qu'il ne repartirait avec aucune certitude, pas même avec les réponses aux questions qu'il se posait :

Sont-ils nombreux à avoir abusé de son honnêteté ? On ne le saura jamais. Elle ne relève pas des cortèges de pauvres qui usent de leur misère comme d'une arme [...] On ignorera toujours...<sup>344</sup>

Curieusement d'ailleurs, alors que notre narrateur ne fait que monologuer durant trois romans, il parle de son agacement pour ceux-là même qui pratiquent cette activité : « *On s'exaspère de ceux qui monologuent inlassablement; on aime à écouter ceux qui se taisent souvent.* »<sup>345</sup>

Quelle formule intéressante ! Ceux qui parlent peu parlent d'or. Et même, on apprend aussi de leurs silences. Dans cette quête de l'authentique, de la vérité, tous les sens se confondent. Ainsi, le narrateur, comme nous venons de le voir, peut entendre le silence. Il peut tout autant voir les paroles : « *Je vois les êtres tels que ma mère ou mon oncle les racontaient [...].* »<sup>346</sup>

Tout se passe comme si le narrateur évoluait dans un monde de confusion, lui qui est déçu par l'échange, qui ne croit plus à l'échange efficace entre êtres humains. Il fait alors la douloureuse expérience de la solitude. Il prend conscience que :

Chaque individu, en parlant, n'est dupe, et il reste en vérité seul « auditeur » [...] de son propre discours.<sup>347</sup>

Véritablement stupéfiant, la parole est puissante comme une drogue qui masque la vie et non pas comme un outil qui pourrait la changer.<sup>348</sup>

Le narrateur va véritablement faire l'apprentissage du silence dans ce vieux Nice des années 80 car il va côtoyer des êtres qui savent encore prendre le temps de se taire :

---

<sup>343</sup> ADB, p. 20.

<sup>344</sup> Ibid., p. 21.

<sup>345</sup> CL, op. cit., p. 53.

<sup>346</sup> Ibid., p. 54.

<sup>347</sup> Frédéric Vitoux, *Louis-Ferdinand Céline, Misère et Parole*, Éditions Gallimard (Collection Folio/Essais), 1973, p. 43.

<sup>348</sup> Ibid., p. 39.

Elle se tait. Des pensées passent sur son visage. Chaque fois que l'on évoque ma mère, les gens paraissent se recueillir comme devant une image sainte. Ce prestige est lourd; la vertu n'est pas héréditaire.<sup>349</sup>

L'art du silence non plus ! Il s'en fait le reproche plusieurs fois :

[...] je radote... C'est lassant... Il est temps que je termine...<sup>350</sup> Je radotais [...]

Il n'y avait jamais pénurie en moi; tout m'était ferment. La vie ? De la pâte dont on fait des phrases.<sup>351</sup>

Lorsqu'une personne chère disparaît, ce n'est pas tant le regret de ne plus la voir qui est évoqué que le regret de ne plus l'entendre; l'ouïe surpasse la vue :

Antoine n'avait plus entendu la voix de Rose.<sup>352</sup>

Du reste, si j'ai conservé en ma mémoire les traits de son visage [...] j'ai perdu le son de sa voix.<sup>353</sup>

L'écriture a permis de dire l'indicible. C'est là toute l'aventure de notre narrateur : écrire ce qu'il n'arrive pas à dire : « *On exprime ce qu'on bâillonne habituellement par lassitude. On cite l'inadmissible à comparaître, amassant les minutes des procès.* »<sup>354</sup>

Pour le narrateur, prendre la parole, c'est commettre une faute qu'il n'aura de cesse de vouloir expier : « *Ai-je démerité en racontant la décrépitude de celui qu'elle aima ? La tragédie d'une de ses filles : aurais-je dû la cacher ?* »<sup>355</sup>

Le voilà alors partagé entre le trop et le pas assez, assez insatisfait en tout cas pour continuer à écrire :

A la réflexion, j'aurais pu en dire davantage [...].<sup>356</sup> J'aurais pu en raconter beaucoup d'autres.<sup>357</sup> Ai-je assez parlé de [...] Et de M. Masségia en ai-je assez dit [...] Et sur Lucia

[...] J'aurais pu m'étendre plus encore [...].<sup>358</sup> J'aurais pu parler davantage [...].<sup>359</sup>

---

<sup>349</sup> ADB, *op. cit.*, p. 43.

<sup>350</sup> CL, *op. cit.*, p. 245.

<sup>351</sup> LKM, *op. cit.*, p. 89.

<sup>352</sup> CL, *op. cit.*, p. 72.

<sup>353</sup> LKM, *op. cit.*, p. 82.

<sup>354</sup> ADB, *op. cit.*, p. 213.

<sup>355</sup> *Ibid.*, p. 212.

<sup>356</sup> *Ibid.*, p. 214.

<sup>357</sup> *Ibid.*, p. 222.

<sup>358</sup> CL, *op. cit.*, pp. 246-247.

<sup>359</sup> *Ibid.*, p. 243.



Nos trois romans posent en fait sans cesse la question du « que doit-on dire ? Et comment doit-on le dire ? » :

Pourquoi avoir engagé cette conversation ? Il est des mots à économiser; ils s'usent si vite.<sup>360</sup>

Voilà. Je crois que je vais en terminer là. Ce n'est pas que je serais dans l'incapacité de poursuivre, mais, peut-être, convient-il d'avoir la politesse de ne pas faire trop long.<sup>361</sup>

De fait, le dilemme de la vie du narrateur est aussi celui de l'écrivain : ce dernier ne fait pas de coupure entre sa vie d'homme et sa vie d'auteur. Dans la vie quotidienne, sans cesse, il s'interroge sur ce qu'il convient de dire, de taire et comment il faut le dire ou pourquoi il faut laisser parler le silence... Le narrateur de la Trilogie passe son temps à s'excuser d'écrire, comme si notre auteur, issu de ce petit peuple qu'il décrit, avait pensé toute sa vie ne pas avoir le « droit » d'écrire, pas le « droit » de devenir écrivain !

Curieusement d'ailleurs, dans chacun des trois romans, entre le moment où le narrateur annonce qu'il va arrêter son livre et la véritable fin du roman, il se passe plusieurs pages comme si l'inconscient de l'écrivain l'encourageait à parler et à écrire encore toutes ces vies à raconter, à collectionner, alors que l'interdit social, les conventions, lui commandent d'être raisonnable, « *d'avoir la politesse de ne pas faire trop long* » et de se taire.

Par un jeu de reprises en début de paragraphes, vont s'amonceler alors tout un tas de rajouts : « *Ai-je assez décrit [...] Et ma mère ?* »<sup>362</sup> « [...] *Et des ombres [...] pourquoi ne pas avoir raconté les petits diables [...]* »<sup>363</sup> « *Je ne me suis pas attardé, non plus, sur mes occupations [...]*. »<sup>364</sup>

Puis, le narrateur annonce de nouveau la fin : « *Il est temps d'en finir; sans biaiser [...]* »<sup>365</sup>, précise-t-il. Mais rassurons-nous, si l'on peut dire, le véritable tomber de rideau n'aura lieu que neuf pages plus tard... « *Mais je tire le rideau. Pourquoi différer encore !* »<sup>366</sup>, et deux pages suivront encore ! Transparaît chez Nucera, à travers toute son œuvre, une véritable difficulté, une douleur à écrire le dernier mot

---

<sup>360</sup> LKM, op. cit., p. 78.

<sup>361</sup> Ibid., p. 207.

<sup>362</sup> Ibid., p. 207.

<sup>363</sup> Ibid., p. 208.

<sup>364</sup> Ibid., p. 209.

<sup>365</sup> Ibid., p. 215.

<sup>366</sup> Ibid., p. 221.

du livre. Un peu à l'image de cette peur de perdre une nouvelle fois sa mère, de devenir orphelin, notre écrivain se love au cœur des mots comme il a rêvé toute sa vie de le faire de nouveau dans le ventre maternel. Le lecteur a réellement l'impression qu'il en relève du même désir inconscient.

Frédéric Vitoux écrit :

[...] les silencieux de (l') univers romanesque (célinien) (...) sont les clairvoyants de ce monde de misère, les vrais malheureux (...) mais en même temps les rares élus qui, prenant la mesure du monde, acquièrent, avec ses misères véritables, les éventuels remèdes à ses maux authentiques. (...) leur sagesse émouvante peut leur procurer parfois des conditions de vie légèrement supérieures à celles des autres [...].<sup>367</sup>

Voilà peut-être résolu le problème du sens de la quête toujours recommencée de notre narrateur. Lui qui ne cesse de parler, qui ne quitte la parole orale que pour se réfugier dans la parole écrite, vient rechercher auprès de cette farandole de « sages » le secret qui lui apprendrait le silence et lui donnerait enfin un peu de répit dans son malheur. C'est tout d'abord l'apprentissage du silence qu'il cherche à faire : « *Je suis si bien avec la grand-mère. Je passerais des journées auprès d'elle à écouter dire des vérités venues du fond des âges.* »<sup>368</sup>

Dans tous les échanges rapportés, il est autant question des moments où la parole se dit que des moments où la parole se tait : « *Le silence se fait.* »<sup>369</sup> L'apothéose de ce silence ne peut éclater que dans et par la mort qui nous prive des secrets des anciens : « *Il ne dira plus rien, Monsieur Adrien, qui savait des choses premières [...].* »<sup>370</sup>

Parfois, c'est la grand-mère même qui le fait taire, par prudence, toujours par souci d'échapper à toute médisance : « *J'essaie d'expliquer. Elle répond qu'il ne faut pas parler de ces choses : « Chacun mène sa barque comme il l'entend.* » »<sup>371</sup>

Mais il n'est pas si simple de faire taire notre narrateur qui continue à s'étourdir de mots, par peur du silence et du néant : « *J'évoque...* », « *Je lui raconte...* », « *Je lui parle de...* », « *Je lui raconte l'histoire...* », « *Je glisse encore un mot sur...* »<sup>372</sup>

---

<sup>367</sup> Frédéric Vitoux, *op. cit.*, p. 71.

<sup>368</sup> *ADB, op. cit.*, p. 20.

<sup>369</sup> *CL, op. cit.*, p. 230.

<sup>370</sup> *LKM, op. cit.*, p. 17.

<sup>371</sup> *ADB, op. cit.*, p. 139.

<sup>372</sup> *Ibid.*, pp. 140-144.

Pourquoi vouloir accéder à ce silence ? Pourquoi tant de précautions à l'égard de la parole ? Pourquoi tant de méfiances ? Parce que la parole est toujours mensonge, elle est par définition mensonge :

Il y a une impuissance chez les êtres à traduire les vérités qu'ils détiennent.<sup>373</sup>

[...] ma mère. Elle avait banni le mensonge de sa vie intérieure. Le répertoire des leurres la laissait froide.<sup>374</sup>

Il est des hommes qui rendent les autres sincères car ils ne mentent pas.<sup>375</sup>

Se taire, c'est donc non seulement faire un acte de courage, c'est aussi accomplir le seul acte de vérité qui soit : « *C'est comme si elle se méfiait des mots, si elle les reniflait avec son bon sens avant de les accepter...* »<sup>376</sup>

Certains sujets ne se « disent » que dans les silences car « [i]l y a peut-être des mots qui ne sont pas à la hauteur des situations. »<sup>377</sup>

Souvent, à propos de la grand-mère, il nous est précisé qu'« [e]lle n'aime pas trop parler des tourments et des inquiétudes. Elle préfère les bonheurs [...] »<sup>378</sup> La révélation de la mort de la fille, Alba, n'est jamais parole active, elle se révèle dans la « parole tue » : « *A la maison, Alba était morte. [...] Oh ce n'est pas de la grand-mère que je tiens ça ! Jamais elle ne m'en parla.* »<sup>379</sup> Parvenue au comble du chagrin, la grand-mère ne peut plus prendre le risque de mentir, elle préfère donc se taire devant la tragédie : « *Que sais-je de la grand-mère ? Elle fabrique des secrets. Comment tenterait-elle de les percer puisqu'elle l'ignore ? Tout l'empêche de voir en elle.* »<sup>380</sup>

Comble du malheur, la mort même d'Alba est due à la parole; cette inconditionnelle de la mort décida d'en finir quand les mots ne lui parvinrent plus :

La grand-mère comprit que le mal de sa fille Alba empirait quand, du jour au lendemain, elle cessa de se lamenter. [...] Elle renonçait à faire porter son lourd chagrin par les autres. Elle l'enfouissait dans son cœur. Il devenait muet. C'était mauvais signe.<sup>381</sup>

---

<sup>373</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>374</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>375</sup> *CL*, *op. cit.*, p. 236.

<sup>376</sup> *ADB*, *op. cit.*, p. 20.

<sup>377</sup> *CL*, *op. cit.*, p. 103.

<sup>378</sup> *ADB*, *op. cit.*, p. 137.

<sup>379</sup> *Ibid.*, p. 152.

<sup>380</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>381</sup> *Ibid.*, p. 147.

De même la mort de Rose, si inexplicable soit-elle, ne peut s'envisager que comme une conséquence du trop parlé. Du moins est-ce ainsi que l'oncle essaie d'expliquer la mort de Rose : « *Il avait obéi, essayant de dire l'incommunicable [...] Il avait parlé [...] Antoine avait aussi parlé [...]* »<sup>382</sup>

Ce remords d'en avoir trop dit, d'avoir parlé, sera la hantise de toute la vie d'Antoine.

Le silence est d'autant plus criminel que la parole a été active, pour une âme noble; quand la parole devient mensongère, il n'y a plus aucun espoir, c'est ce qui causera la mort d'Alba : « *Alba chérissait les mots; les siens et ceux qu'on lui disait. Elle doutait qu'on puisse mentir sans que la justice immanente s'en mêle.* »<sup>383</sup>

Alba va mourir de et par la parole, parole mensongère de ces romans à l'eau de rose qu'elle chérissait tant, paroles que ne sut pas prononcer cet homme qui ne sut pas non plus l'aimer, paroles de colère que la misère lui fit prononcer contre elle qui n'y était pour rien, parole vaine qu'on continue à prononcer pour ne pas admettre qu'il est temps de se taire : « *Elle continuait à parler à Pierre comme si de rien n'était [...] il ne l'écoutait plus.* »<sup>384</sup>

Quand le malheur fut consommé, celle-ci cessa de parler et se mit à écrire : « *Alors elle perdit la tête. Elle écrivait sur des bouts de papier des lettres qu'elle n'envoyait pas. Quand le papier était trop petit, les phrases se continuaient sur la toile cirée.* »<sup>385</sup>

A l'image de tous les « fous » de nos romans, elle va alors passer d'un extrême à l'autre, du silence à l'étourdissement de paroles : « *Parfois elle demeurait prostrée sur une chaise. D'autres fois elle parlait, parlait sans relâche de sa détresse.* »<sup>386</sup>

Toutes les fonctions du langage sont illustrées dans nos romans, mais il en est une qui prévaut sur les autres : le silence. Celui-ci tient une place de choix dans la symbolique nucerienne. Celui de la grand-mère, de l'oncle y sont loués à plusieurs reprises : « *Il n'est pas bavard. Il appartient au peloton des discrets qui se taisent plus*

---

<sup>382</sup> *CL, op. cit.*, p. 146.

<sup>383</sup> *ADB, op. cit.*, p. 147.

<sup>384</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>385</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>386</sup> *Ibid.*, p. 151.

souvent qu'à leur tour. »<sup>387</sup> Même Mireille possède cette qualité : « Mireille se taisait. »<sup>388</sup>

Pour Frédéric Vitoux, la parole est synonyme de lâcheté; il est donc courageux d'opter pour ce silence que si peu savent utiliser :

Les êtres de qualité vont vers la mort en silence comme ils ont vécu.<sup>389</sup>

L'homme qui a beaucoup vu préfère ne pas trop en dire; parler dénature la vérité. Faut-il inlassablement user de mots pour raconter des faits qui s'en passent ?<sup>390</sup>

Le silence occupe souvent tout l'espace, seulement interrompu par la parole du narrateur qui n'a pas encore appris à se taire et a bien du mal à accepter le silence :

[...] le genre de phrases qu'elle lance dans son langage si singulier. D'où viennent-elles ces phrases ? D'une réflexion personnelle ? Sa réserve ou son manque de vocabulaire la dérobe au développement. Elle ne professe pas; elle propage par l'exemple.<sup>391</sup>

Il se tait.<sup>392</sup> Il y a un silence.<sup>393</sup>

La fin d'*Avenue des Diables-Bleus* va au bout de l'expérience du silence et résonne à nos oreilles de lecteur comme un écho à la première page du *Voyage au bout de la nuit* :

Ça a débuté comme ça. Moi, j'avais jamais rien dit. Rien. C'est Arthur Ganate qui m'a fait parler.<sup>394</sup>

- Qu'est-ce que je peux vous dire ?... niente... niente... rien... rien... »<sup>395</sup>

Et puis et surtout il y a eu la grand-mère, ses silences pathétiques [...].<sup>396</sup>

Notre narrateur fait donc l'expérience de la parole, de toutes les formes de parole : parole qui se fait prière, parole de théâtre, paroles de chansons, paroles-bonheur, paroles-chagrin, paroles-deuil... On ressent dans cette recherche et cette quête comme le désir de retrouver un langage originel de l'homme.

---

<sup>387</sup> CL, op. cit., p. 12.

<sup>388</sup> LKM, op. cit., p. 35.

<sup>389</sup> ADB, op. cit., p. 21.

<sup>390</sup> CL, op. cit., p. 118.

<sup>391</sup> ADB, op. cit., p. 117.

<sup>392</sup> CL, op. cit., p. 78.

<sup>393</sup> Ibid., p. 89.

<sup>394</sup> Céline, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Éditions Gallimard, NRF (Collection Bibliothèque de la Pléiade), 1981, p. 7.

<sup>395</sup> ADB, op. cit., p. 202.

<sup>396</sup> Ibid., p. 223.

Le narrateur, héros picaresque des temps modernes, jeté à la dérive dans les dédales d'une ville, se perd surtout dans les mots d'une ville. Roman picaresque des mots, que l'on peut retrouver également dans ces « récits dans le récit » dont ces romans foisonnent.

Curieusement, notre étude, qui voulait observer l'usage de la parole, en est réduite au silence. En effet, même si l'on parle beaucoup dans ce petit peuple niçois, même si on y bavarde, même si on y pratique les commérages, même si on y chuchote souvent, ce qu'on y fait le plus souvent, c'est se taire ! Le narrateur fait alors en sorte que le lecteur finisse par se raconter à lui-même les souvenirs évoqués, à partir de cette sorte de *neglegentia diligens* qui lui a été rapportée. On parle beaucoup de parler, mais véritablement, bien peu de paroles sont prononcées. Alors, le lecteur s'approprie les paroles tues, elles deviennent siennes, il en respecte les silences et dessine les contours des sentiments qui s'y réfugient. Le silence est l'apanage des courageux et des révoltés. Point de parole vaine ici, le mot juste, juste le mot juste...



## 2. 3. Un récit « humanisé », l'art du portrait

L'avancée dans la connaissance de nos œuvres, renforcée par l'étude des brouillons d'œuvres de Louis Nucera, a permis de dégager une grande constante. Tout y concourt à grandir l'Homme, et la présence de l'Homme dans le texte littéraire. Dans un premier temps, la poétisation du récit a permis d'élever l'homme du peuple au rang de héros lyrique, ensuite son discours et ses silences sont devenus eux-mêmes littérature.

Plus encore, pour Louis Nucera, les existences de ces petites gens constituent ce qu'on pourrait nommer la « mythologie contemporaine » de ses œuvres :

[...] nous savons ce que l'on doit aux légendes, aux mythes païens, à la culture grecque, à la rigueur romaine, aux morales ourdies par les religions, les idéologies, bref à tout ce qui constitue la civilisation. Il est précieux de commenter ces mondes perdus, actuels ou en devenir, en historien, en philosophe, en envoyé spécial des remises en question. Pour ma part, à ces survols, je préfère la mise en scène d'existences émiettées, sans grand intérêt, peut-être, et rassembler, comme l'avare le fait sou à sou, les petites histoires qui font l'ordinaire de nos jours avec une prédilection pour les hommes et les femmes que Georges Henein range parmi les héroïques : « Le comble de l'héroïsme, dit-il, avoir une façon inimitable d'être quelconque ».<sup>397</sup>

Mais, cette faculté de Nucera à placer l'être humain au cœur même de son œuvre littéraire ne saurait être complète si nous n'étudiions pas comment ces hommes et ces femmes du petit peuple parviennent à entrer de plain-pied dans l'œuvre. Nous devons donc, à cet instant, nous attarder sur un des aspects sans nul doute les plus originaux de l'œuvre de Louis Nucera : l'art du portrait.

Si la tendance des corrections apportées dans les manuscrits tient davantage à la volonté d'épurer, de raccourcir le texte, il est un paramètre qui échappe à ces coupes : les portraits. En effet, dans les brouillons et manuscrits, nous observons à maintes reprises l'ajout de portraits. Ainsi, dans le Cahier N°9 d'*Avenue des Diables-Bleus*,<sup>398</sup> Nucera rajoute un portrait de l'oncle dans la marge. Parfois, il s'agit de compléments de portraits. Dans le Cahier N° 10<sup>399</sup>, le portrait de la grand-mère a été retravaillé, complété, affiné. Les éléments suivants ont été ajoutés : « *comme beaucoup elle doit préférer son art à celui des autres* », « *la qualité de sa cuisine* », « *sa mine penaude* ».

<sup>397</sup> Louis Nucera, « Influence (L') d'une ville sur celui qui écrit », *op. cit.*, p. 24. Voir Annexes, p. 60.

<sup>398</sup> Louis Nucera, Manuscrit d'*ADB*, Cahier N° 9, p. 183. Voir Annexes, p. 241.

<sup>399</sup> *Ibid.*, Cahier N° 10, p. 215. Voir Annexes, p. 248.



Enfin, des améliorations stylistiques sont souvent apportées au brouillon initial. Ainsi, dans le Cahier N° 10<sup>400</sup>, le portrait de la grand-mère est simplifié et magnifié par une formule finale. Au cœur de ce travail d'épuration, figure en effet souvent la recherche de la formule qui fait mouche : trois phrases entières, plus prosaïques, sont rayées et remplacées par une simple sentence : « *Ses mains de labeur bravent le destin.* »

Fréquemment, il s'agit de rajouter au portrait initial l'expression des sentiments et de parfaire ainsi la description de l'âme humaine que l'on livre : « *l'insatiable Monsieur Pimpinolo* », « *étonnée comme une coupable qu'on vient d'acquitter* », à la place de « *toute étonnée* »<sup>401</sup>, « *une des femmes au crâne rasé, de ses yeux immenses où la haine flambait.* »<sup>402</sup>

La tendance générale reste néanmoins le plus souvent à raccourcir le texte initial. Parfois, des personnages inaboutis disparaissent : des pages entières sont alors rayées. Mais le portrait peut être réintégré ailleurs dans le roman. Ainsi celui de Socco<sup>403</sup>.

Nous allons devoir maintenant chercher à comprendre pourquoi Louis Nucera a éprouvé la nécessité de peindre tant de portraits dans ses œuvres, autrement dit pourquoi il a eu besoin de parler des autres, pour parler, en fait, de lui-même. Nous devons examiner pourquoi il choisit d'évoquer des personnages pour lesquels, dans la vie, il n'aurait pas forcément montré d'intérêt particulier. Michel Erman écrit : « [Le roman] obéit à une nécessité : raconter l'histoire de quelqu'un. [...] Certains titres composés de noms de personnages le disent encore plus explicitement. »<sup>404</sup>

Mais voilà, Louis Nucera n'a pas choisi de nommer ses romans *Maria* mais *Avenue des Diables-Bleus*, *Antoine* mais *Chemin de la Lanterne*, *Mireille* mais *Le Kiosque à musique*... Il a donc à chaque fois préféré le nom d'un lieu, permettant la réminiscence du personnage, au nom du personnage lui-même. Est-ce à dire que le personnage est moins important que le lieu qui l'a accueilli à un moment donné ou plutôt, que sans ce lieu précis et pittoresque, le personnage n'aurait pas été tel qu'il est ? Nous pouvons même aller jusqu'à dire que les lieux dans l'œuvre de Louis Nucera sont de véritables

---

<sup>400</sup> *Ibid.*, p. 192.

<sup>401</sup> *Ibid.*, Cahier N° 6, p. 96. Voir Annexes. Nous avons souligné les ajouts.

<sup>402</sup> *Ibid.*, p. 103. Voir Annexes, p. 228.

<sup>403</sup> *Ibid.*, Cahier N°4, pp. 66 à 72. Voir Annexes, pp. 205 à 210.

<sup>404</sup> Michel Erman, *La Poétique du personnage de roman*, Paris, Éditions Ellipses, 2006, p. 10.

personnages, tentacules imaginaires du monstre maternel, Nice, ville labyrinthique, dans les ruelles de laquelle notre narrateur aime à se perdre.



21. Suzanne et Louis, promenade Chemin de la Lanterne

Le portrait, qui prend réellement ses lettres de noblesse en littérature au XVII<sup>e</sup> siècle, sous l'influence de la société précieuse, est une forme particulière de la description, qui permet à l'écrivain de donner à voir un personnage. Ce type de description est souvent associé à une pause narrative et le portrait offre, à l'image d'un tableau, la représentation d'un personnage à un moment donné.

Michel Erman rappelle à ce sujet, qu'« *il ne peut y avoir d'action sans personnage car qu'est-ce qu'une action sinon un être qui agit ? Sans personnage pas de langage, pas de passions, pas de temporalité, pas de vraisemblance. Pas de roman.* »<sup>405</sup>

C'est surtout avec les romans du XIX<sup>e</sup> siècle que le genre du portrait va devenir incontournable et permettre de définir les personnages selon trois critères fondamentaux : critères physiques (traits du visage, allure, pose du corps), critères psychologiques, moraux (sentiments, caractère, pensées des héros) et critères sociaux (appartenance à un milieu défini, vêtements, habitat, langage, métier, fréquentations, idéologie). Ces trois critères peuvent bien entendu se croiser et s'entrecroiser à l'infini.

Ce portrait peut prendre des formes très différentes : positif ou négatif, éloge ou blâme, simple récit informatif sur le héros, témoignage en focalisation interne d'un personnage, pur documentaire sur les conditions de vie difficiles ou aisées des protagonistes. Il peut être imaginaire et poétique (par exemple dans l'évocation d'un personnage rêvé, mort, irréel ou encore absent) mais aussi réaliste, afin de rendre plus vraisemblable un type de personnages.

Le portrait a toujours un objectif et une fonction. Il est le reflet des intentions de l'auteur ou du personnage qui se livre à cet exercice; il est indispensable pour bien comprendre le récit qui l'utilise et dans lequel il est inséré.

Les fonctions du portrait sont différentes selon les buts du romancier. En outre, un même portrait peut remplir plusieurs fonctions. Nous nous attacherons donc à étudier la forme des portraits dans l'œuvre de Louis Nucera et à dégager leurs fonctions. Or, nous l'avons dit, ces portraits sont fréquents, ce dont atteste le tableau qu'on trouvera plus avant sur la répartition des portraits dans le récit d'*Avenue des Diables-Bleus*.

Ce qu'il nous faut noter toutefois à propos de Louis Nucera, c'est sa volonté de nager à contre-courant. En effet, Pierre Glaudes et Yves Reuter notent :

La plupart des récits qui apparaissent à compter de cette période [fin du XIX<sup>e</sup> siècle] ne font plus allégeance à l'opinion publique et ne se soucient plus de justifier, à la manière du réalisme, la conduite des personnages, en les référant à un système de vérités générales. Au contraire, ils assument pleinement leur arbitraire au nom de leur vérité particulière ou des droits de l'imagination. Ainsi refusent-ils d'encombrer

---

<sup>405</sup> *Ibid.*, p. 10.

la narration de ces "petits faits vrais" qui étaient naguère censés inscrire les personnages dans un univers référentiel.<sup>406</sup>

A la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, advient une forte volonté des auteurs de se libérer des « effets de réel » : « *Libérés de la tyrannie des "effets de réel", les récits modernes font [...] actions.* »<sup>407</sup>

[...] le personnage perd toute solidité morale, psychologique ou existentielle : peu à peu, il cesse d'être considéré comme l'élément central de l'intrigue, il est renvoyé à sa nature verbale et illusoire, il se réduit à n'être qu'une composante du récit, une réalité sémiotique parmi d'autres.<sup>408</sup>

Or, Louis Nucera ne cesse de faire l'inverse : ce sont ces « *effets de réel* » qu'il recherche et que nous ressentons, jusqu'à justement ne plus même savoir si ce récit est fictionnel ou réel. En fait, coexistent chez notre écrivain deux élans contraires : d'une part la recherche du passé de l'aventure du personnage, d'autre part un renouveau dans la manière de le dire ou de l'écrire. Comme l'écrit Jean Ricardou : « [...] *le récit se veut surtout, selon la formule, l'écriture d'une aventure. [Il] s'offre plutôt comme l'aventure d'une écriture.* »<sup>409</sup>

### 2.3.1. Une galerie de portraits

Les romans de Louis Nucera dressent une véritable galerie de portraits au point que l'auteur évoquera sa « *boulimie des personnages obscurs* »<sup>410</sup>. Certains d'entre eux peuvent même aller jusqu'à dessiner une véritable trame directrice pour le roman, comme les personnages de la mère et de la grand-mère. Nous pouvons reprendre les propos d'Alain Tassel, dans *Bosco portraitiste dans « Les Souvenirs »*, car même si nous ne pouvons pas classer nos œuvres dans le genre autobiographique, nous nous situons toujours à son orée : « *Ces portraits autobiographiques ont une spécificité par rapport au portrait romanesque : ils renvoient à un référent réel dont l'image s'est imprimée dans la mémoire du narrateur.* »<sup>411</sup>

---

<sup>406</sup> Pierre Glaudes et Yves Reuter, *Le Personnage*, Paris, Éditions Presses Universitaires de France (Collection Que sais-je ?), 1998, p. 13.

<sup>407</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>408</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>409</sup> Jean Ricardou, *Pour une théorie du nouveau roman, essais*, Paris, Éditions Seuil (Collection Tel Quel), 1971, p. 32.

<sup>410</sup> Louis Nucera, *Journal*, Cahier 1, 18 mars 1969, *op. cit.*, p. 8. Voir Annexes, p. 72.

<sup>411</sup> Alain Tassel (Dir.), *Les « Souvenirs » d'Henri Bosco : entre autobiographie et fiction*, Paris, Éditions L'Harmattan (Collection « Revue NARRATOLOGIE N° 11 »), 2012, p. 83. Ce numéro de la revue

Nous savons d'ailleurs que si notre auteur a modifié, romancé plusieurs épisodes, ces portraits correspondent bien à des souvenirs personnels de l'auteur. Les efforts de la mémoire portent sur la justesse de ces souvenirs. Prenons pour exemple *Avenue des Diables-Bleus*, et essayons de proposer un classement de ces portraits :

<b>Les métiers</b>	<b>Les familiers</b>	<b>La famille</b>	<b>Une « curiosité »</b> [comme on disait autrefois]
p. 23 : le pêcheur d'anguilles	pp. 26-28 : M. Pimpinolo	pp. 30-33 : le père	p. 37 : l'aveugle
p. 108 : le pianiste	p. 39 M. Benvenuto	p. 53 : le grand-oncle	p. 101 : le fou
p. 137 : le joueur de violon	pp. 45-46 : [Accumulation de petits portraits :] Et M. Larigot... Et Lucien Calino... Et Rolande... Et M. Moblon... Et Mme Irène... Et Lucie...	p. 110 : Ange Camous, dit Géo Vibrati	p. 127 : le « champion de pets »
pp. 158 et 159 : le cordonnier		pp. 147 et 152 : Alba	p. 184 : l'homme aux deux bras coupés
		pp. 153 et 154 : l'arrière-grand-mère	p.185 : l'aveugle vendeur de billets de loterie
		pp. 155, 175, 214 : le grand-père	p. 185 : l'infirme aux fleurs
		pp. 156-158 : la grand-mère	p. 186 : Martiali, le petit clochard
		pp. 163 à 165 : Anselmo	pp. 37-38 : Le vieil hongrois
		p. 215 :	

---

regroupe les Actes du 7<sup>ème</sup> colloque international consacré à l'œuvre d'Henri Bosco, organisé à Nice les 19 et 20 mai 2011.

		le grand-oncle Félix	
		<b>La mère</b> , pages : 30, 57, 71, 75, 78, 97-98, 124-125, 129 à 131, 153-154, 171 à 175, 192, 195, 196, 199 à 201, 212, 217, 218	
		<b>La grand-mère</b> , pages : 62, 63, 70, 71, 82 à 85, 104 à 106, 115 à 124, 131 à 139, 143 à 147, 169, 175 à 182, 201 à 206, 220, 221, 223	

Dans ces portraits, se dévoile le plus souvent la volonté de valoriser les individualités dont il est question. Les infirmités ne sont pas décrites négativement mais deviennent presque la marque de personnalité de ceux qui en souffrent. Comme le note Alain Tassel :

On remarque que la notification de l'handicap physique est immédiatement suivie d'un commentaire qui, sans éviter un paradoxe, efface toute notation dissonante, disharmonieuse, et uniformise l'image.<sup>412</sup>

On peut noter d'ailleurs que leur portrait les représente rarement en posture statique mais presque toujours en action.

Voyons maintenant comment sont construits ces portraits. Tout d'abord, les portraits principaux, pourrait-on dire, dépeignent les proches, la famille ou les amis intimes. Ensuite, sont évoquées les connaissances, plus ou moins rapprochées du premier cercle. Enfin, l'auteur s'intéresse aux autres : ceux que l'on croise, les commerçants, les artisans, les femmes, les voisins, les passants, les anonymes, ceux qu'on a affublés d'un surnom et les autres, ceux qu'on appelle par leur nom, leur prénom et enfin, les Italiens, les Niçois-Italiens. Nombre de portraits concernent en effet cette communauté italienne immigrée à Nice entre la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle et le début des années 50, fuyant la misère puis le fascisme : communauté pauvre, humble, pas toujours bien reçue<sup>413</sup>, mais qui n'aura de cesse de s'intégrer à la population

<sup>412</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>413</sup> Le 17 août 1893, à Aigues-Mortes, poussés par le chômage et la mise en concurrence de leur force de travail par le patronat de la Compagnie des Salins du Midi, des ouvriers français et des villageois

niçoise en l'enrichissant de sa propre histoire et de ses propres traditions. Fernand Braudel note que :

L'Italie a sans doute été la plus transformée par cette récente mobilité des hommes. En un peu plus d'un siècle (1860-1970), elle a enregistré 25 millions de départs [...].

Vers 1860-80, venus du Piémont, de Toscane ou d'Emilie, ils gagnent l'Europe, et surtout la France.<sup>414</sup>

Dans ces portraits, rien n'est passé sous silence, ni la vie quotidienne, ni l'alimentation, ni même la sexualité, à l'image de cette promiscuité qui régnait alors dans les rues étroites des quartiers populaires de Nice. La proximité nous permet de tout voir et de tout entendre :

On savait tout sur les voisins. Il y avait les bruits, les cris, les malédictions, les bagarres, les amours et les décès, les pleurs des gosses et des femmes battues, les baignades dans les bassines ou les lessiveuses le dimanche, les imprécations à cause du linge étendu dehors et volé dans la nuit...<sup>415</sup>

Et l'énumération n'en finit pas sous la plume de Louis.

Souvent l'appellation du personnage appelle le commentaire, en des périphrases pleines de folklore, dignes de noms de personnages de contes de fée : « *le pêcheur d'anguilles* », « *le joueur de violon* », « *l'homme aux deux bras coupés* », « *l'aveugle vendeur de billets de loterie* », « *l'infirme aux fleurs* »<sup>416</sup>. Parfois les personnages sont directement appelés par leur fonction : « *le cordonnier* »<sup>417</sup>...

Il est des portraits qui méritent une attention particulière. Il s'agit de tous ces « petits » métiers disparus : ceux qui vendent toutes sortes de babioles, ceux qui réparent toutes sortes d'ustensiles. Il est des métiers que l'on exerce de père en fils et d'autres auxquels on rêve.

L'auteur est investi d'une mission : s'il ne parle pas d'eux, ils disparaîtront à tout jamais et, avec eux, toute une partie de l'histoire humaine; on pourrait même se permettre de dire, de la « Comédie humaine ». En effet, à l'image de Balzac, Louis

---

d'Aigues-Mortes vont se livrer à une véritable chasse à l'homme et massacrer des travailleurs italiens. L'estimation des victimes se situe entre dix (officiellement 8) et cent-cinquante, sans compter les blessés, dont 17 graves. Les responsables – 17 accusés comparaissent - seront finalement acquittés par le jury des Assises du tribunal d'Angoulême.

<sup>414</sup> Georges Duby et Fernand Braudel, *La Méditerranée. Les hommes et l'héritage*, Paris, Éditions Flammarion (Collection Champs Histoire), 1986, Chapitre « Migrations », p. 83.

<sup>415</sup> ADB, *op. cit.*, p. 101.

<sup>416</sup> *Ibid.* Pour les pages, cf. le Tableau précédent.

<sup>417</sup> *Ibid.*, p. 158.

Nucera explore, analyse cette société dans laquelle il est né et qu'il a le sentiment d'avoir abandonné, presque « trahi » : traditions, superstitions, remèdes, fêtes populaires, légendes, langage...

Ces portraits s'inscrivent le plus souvent dans les nombreuses analepses qui balisent le récit. Ces portraits se comportent en cycles car ils ressurgissent au même moment, au même endroit du récit. Le narrateur se promène fait une rencontre, le dialogue s'engage puis surgit le portrait. Le plus souvent, les portraits appartiennent au passé du narrateur, même si ses déambulations présentes lui donnent parfois l'occasion de dresser d'autres portraits. La démarche est souvent la même. Prenons pour exemple le portrait du pêcheur d'anguilles dans *Avenue des Diables-Bleus*. On procède d'abord à l'identification du personnage décrit : nom, prénom, surnom, « le pêcheur d'anguilles »<sup>418</sup>, titre, âge, passé, traits : « Son visage, incrusté de milliers de petites rides... »<sup>419</sup>, apparence vestimentaire, habitudes, tics et manies, moralité, psychologie, sentiments, comportements, goûts, vices, le registre de langue qu'il emploie, la langue qu'il parle : « Il parlait en niçois », la profession, le décor et l'environnement, les amis et fréquentations, le milieu social et les affinités idéologiques... En même temps, le personnage est mis en mouvement : nous l'avons noté, il est rarement statique, le plus souvent dynamique. L'auteur n'oublie jamais de nous livrer une anecdote visant à justifier l'intérêt porté à ce personnage.

Sa présentation s'étend la plupart du temps sur plusieurs paragraphes, voire plusieurs pages. Les indicateurs temporels sont souvent assez imprécis, vagues : « enfant »<sup>420</sup>. Des références au décor sont toujours livrées au lecteur : « dans le lit du Paillon »<sup>421</sup>. Il n'y a pas de vérité du personnage sans le décor dans lequel il est comme incrusté.

Très souvent, ce portrait intègre des paroles rapportées directement : "« C'est toujours derrière les ouïes qu'il faut la prendre », expliquait-il..."<sup>422</sup>, ou indirectement.

Les divers procédés d'écriture sont également intéressants à observer. Il existe toujours chez Louis Nucera la recherche de la formule juste, de la petite phrase qui

---

<sup>418</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>419</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>420</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>421</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>422</sup> *Ibid.*, p. 23.



caractérise le mieux et, pour ce faire, on relèvera les adjectifs – « *ses yeux ternis* »<sup>423</sup>, « *je la [ la grand-mère] prends dans mes bras, toute fluette, guillerette, l’embrasse.* »<sup>424</sup>, « *[Mme Pimpinolo] est toujours aussi vive, bavarde, pas aigrie pour deux sous, pétulante.* »<sup>425</sup>, les comparaisons : « *Il était aussi vif qu’une civelle [...]* *Son visage [...]* *semblait avoir traversé un rideau de gaze.* »<sup>426</sup>, « *Sa tête était grosse, comme en bois [...]*. »<sup>427</sup>

La situation d'énonciation est souvent identique : c'est le narrateur personnage qui dresse ces portraits à l'occasion de ses promenades et de ses souvenirs. Dans ce cas précis, c'est le lieu même qui a déclenché la remémoration, par petites approches mémorielles successives : « *Miroite-t-il encore le fond du Paillon ? [...]* *Je n’y venais pas jouer souvent, enfant, dans le lit du Paillon. [...]* *L’homme que j’aimais à retrouver était le pêcheur d’anguilles.* »<sup>428</sup>

Le narrateur nous emporte alors invariablement au long de plusieurs pages de portrait en mouvements et actions qui se terminent par une sentence annonçant la fin de la rêverie : « *Il y a bien longtemps qu’il n’est plus là [...]* *Qui raconte aux enfants d’aujourd’hui des histoires d’anguilles ?* »<sup>429</sup>

Les portraits des personnages des romans de Nucera sont porteurs de valeurs symboliques et pas seulement de valeurs individuelles. Ils décrivent des types humains. Nous pouvons noter que le portrait ne se fait jamais physiquement de façon précise; rares sont les personnages que le lecteur peut visualiser. Cette technique rappelle, par exemple, celle mise en œuvre par Roger Martin du Gard dans *Les Thibault*, comme l’a analysé Bernard Alluin :

Il se refuse aux amples descriptions et aux longs portraits; son réalisme n’est pas fondé sur une évocation de la réalité dans toute sa profusion, mais sur le choix du détail, du geste ou du mot significatif. Effets d’instantanés, coïncidence entre temps vécu et temps narré concourent également à donner l’illusion du vrai.<sup>430</sup>

---

<sup>423</sup> *CL*, op. cit., p. 12

<sup>424</sup> *ADB*, op. cit., p. 28

<sup>425</sup> *Ibid*, p. 28.

<sup>426</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>427</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>428</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>429</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>430</sup> Bernard Alluin, *Roger Martin du Gard romancier*, Paris, Éditions Aux amateurs de livres, 1989, p. 213.

Michel Erman différencie, à ce propos, différentes sortes de portraits selon les écrivains et les époques. Louis Nucera peut être rapproché de ce qui est noté à propos de Marcel Proust :

Cela est particulièrement vrai du portrait proustien qui repose en général sur quelques propriétés physiques sélectives : la corpulence ou la taille, le teint, la couleur des cheveux, certains aspects du visage, en sorte que l'on a plutôt affaire à des esquisses qu'à de véritables portraits et que l'imagination du lecteur est fortement sollicitée dans l'opération de refiguration [...].<sup>431</sup>

Louis Nucera se rangerait également du côté des écrivains du nouveau roman, au sujet duquel Michel Erman explique que les écrivains qu'on a regroupé sous cette appellation médiatique ne peignent plus de réels portraits, tels qu'on l'entendait au XIX<sup>ème</sup> siècle : « [...] *dans le roman français contemporain, il y a une tendance à peu caractériser les personnages qui [...] souvent, n'ont pas de physique. Ou alors celui-ci est à peine esquissé. [...] caractérisations fragmentaires [...].* »<sup>432</sup> Et il précise : « [...] *on peut donner à voir sans faire de portrait [...].* »<sup>433</sup> « [Les] *personnages [sont] une pure vision [...].* » « [...] *ce qui implique une collaboration importante du lecteur [...].* »<sup>434</sup>

Il s'agit souvent de décliner sous plusieurs figures un seul et même être. Nous pouvons reprendre à notre compte la définition de Myriam Roman et de Marie-Christine Bellosta :

Les personnages [...] existent moins comme des caractères individuels et autonomes qu'ils ne prennent sens par rapport aux doubles qu'ils reçoivent dans le système des personnages, ou dans des motifs récurrents de la narration.<sup>435</sup>

Même lorsque les personnages sont donnés pour individualités au départ, nous finissons par leur trouver des ressemblances, des points communs. Alain Tassel note le même phénomène chez Joseph Kessel, le mentor littéraire de Nucera : « *Dans de nombreux romans, le portrait physique est l'objet de reprises assorties de variations ou de modifications significatives.* »<sup>436</sup>

---

<sup>431</sup> Michel Erman, *op. cit.*, p. 56.

<sup>432</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>433</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>434</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>435</sup> Myriam Roman et Marie-Christine Bellosta, *Les Misérables, roman pensif*, Paris, Éditions Belin (Collection Lettres Sup), 1995, p. 137.

<sup>436</sup> Alain Tassel, *La Création romanesque dans l'œuvre de Joseph Kessel*, Paris, Éditions L'Harmattan (Collection Espaces littéraires), 1997, p. 141.

Nous pouvons même nous demander si ces êtres ont réellement existé<sup>437</sup> ou s'ils sont la latitude imaginaire laissée à tout auteur. Parfois, nous vient l'idée que l'œuvre n'est en fait qu'un seul et même portrait qui se poursuit, se complète, s'affine d'œuvre en œuvre.

Beaucoup de ces portraits se font écho, laissant voir de véritables doubles d'un roman à l'autre. Par des similitudes de conditions sociales, d'origines, de handicap physique ou mental, les personnages semblent se constituer en réseaux, comme si finalement il s'agissait toujours et indéfiniment de la même histoire.

Citons ces personnages emblématiques qu'on retrouve au fil de nos trois romans : le « *pêcheur d'anguilles [...] son visage incrusté de milliers de petites rides* »<sup>438</sup>, « [...] un *pêcheur de forte corpulence, [...] je croise le regard du pêcheur. Ses yeux sont bleus.* »<sup>439</sup> ; le « *vendeur ambulant qui officiait sous la statue de Garibaldi.* »<sup>440</sup>, « [...] un autre [...] *proposait des fleurs. [...] les commerçantes lui donnaient, affirmait-on, ce qu'il vendait [...] à son ambulante boutique.* »<sup>441</sup>; l'invalides : « *L'homme aux deux bras coupés qui demandait l'aumône sous les arcades [...].* »<sup>442</sup>, « *Là, sous les toits de la maison d'en face, avait habité le grand invalide [...] Il avait perdu une jambe [...].* »<sup>443</sup> ; le musicien des rues : « *J'ai connu un homme qui jouait bien du violon. [...] Il prenait l'archet, des anges sortaient de son instrument.* »<sup>444</sup>; « *L'accordéon en bandoulière, il partait [...] porter la bonne musique. [...] il savait tirer profit de ses dons [...].* »<sup>445</sup>

Semblent ainsi se dégager des invariants dans la condition humaine. Louis Nucera extrait ses romans d'un univers particulier pour leur donner une dimension universelle : ses personnages peuvent être rapprochés les uns des autres à l'infini, par un jeu de croisements : ceux qui meurent d'amour, ceux qui meurent de misère, ceux qui meurent de chagrin... Il est donc bien question de la nature humaine, de l'humanité.

---

<sup>437</sup> A ce propos, en réponse à nos questions, Suzanne Nucera nous certifie que les personnages restitués par son mari ont bien existé. Il les a croisés dans son enfance. Il les lui a racontés. Certes, les noms ont pu être changés, la mémoire peut en avoir enjolivé le souvenir mais ils ont vécu.

<sup>438</sup> Louis Nucera, *ADB*, op. cit., p. 23.

<sup>439</sup> Louis Nucera, *CL*, op. cit., p. 173.

<sup>440</sup> *Ibid.*, p. 156.

<sup>441</sup> Louis Nucera, *ADB*, op. cit., p. 185.

<sup>442</sup> *Ibid.*, p. 184.

<sup>443</sup> Louis Nucera, *LKM*, op. cit., p. 90.

<sup>444</sup> Louis Nucera, *ADB*, op. cit., p. 137.

<sup>445</sup> Louis Nucera, *LKM*, op. cit., p. 213.

Michel Erman écrit également que « [l]orsque les personnages n'ont pas de portrait physique, c'est que le narrateur privilégie d'emblée l'intériorité sur l'apparence. »<sup>446</sup>

Nous retrouvons bien là les caractéristiques de nos romans en focalisation interne, exprimant un mouvement de l'extérieur vers l'intérieur et se caractérisant par un monologue intérieur.

Ainsi, s'élabore tout un système de symboles. Ces personnages qui se dessinent dans cette galerie de portraits vont en fait dégager une représentation en « coupe vivante » de l'humanité. Il devient donc impératif pour l'auteur de décrire ces petites gens remplis de modestie, de générosité, de raffinement, le mot est répété deux fois : « Raffinée... Raffinée... »<sup>447</sup>, de « grandeur »<sup>448</sup>. Certes, ils ont des défauts, mais ils n'en sont pas moins pour autant un petit maillon de la grande chaîne humaine : ils sont vrais, plus vrais que réels car « [l]e vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable. »<sup>449</sup>

Nous avons l'impression d'observer des instantanés pris sur le vif. Louis Nucera n'est pas un romancier au sens où il ne « raconte » pas une « histoire », mais il peint des personnages et c'est en cela que réside son originalité. On se plaît à le comparer à un peintre tellement ces nombreux portraits-minute sont autant de petits tableaux pris sur le vif. D'ailleurs, comme il est vrai qu'un peintre peint souvent le même tableau, on a l'impression que l'écrivain réécrit le même livre, selon des angles différents, avec des cadrages différents. C'est à travers les portraits de toutes ces petites gens, famille, métiers, estropiés... qu'il construit son histoire, l'histoire d'un type humain qui a disparu, ce type de gens humbles mais dignes qui peuplaient les quartiers populaires de Nice et d'ailleurs, qui occupaient les centres-villes avant qu'on ne les oblige à gagner les périphéries et les grandes tours et qu'ainsi, ils perdent leur ville. Cette ville que Louis Nucera a tant aimée différait de celle du temps présent et ce n'est qu'à travers ses promenades, ses flâneries, que l'auteur parvient à retrouver un peu de sa jeunesse, un peu de son identité perdue. Les figures centrales de ses romans, la grand-mère, l'oncle, permettent à l'auteur d'élargir ses portraits, selon une spirale, vers d'autres réflexions qui le ramènent invariablement au cœur du

---

<sup>446</sup> Michel Erman, *op. cit.*, Note, pp. 62-63.

<sup>447</sup> *ADB*, *op. cit.*, p. 21.

<sup>448</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>449</sup> Nicolas Boileau, *Art poétique*, III, v. 48, Paris, Éditions Gallimard, NRF (Collection Poésie), 1985. Guy de Maupassant reprend la formule dans sa "préface" à *Pierre et Jean*, intitulée « Le Roman », Éditions Presses Pocket (Collection Lire et voir les Classiques), 1989, p. 42.

cyclone mental, c'est-à-dire à lui-même. Jamais le récit ne se veut linéaire, il est sinusoïdal. Les digressions sont nombreuses et de types totalement différents, de l'anecdote familiale à la légende en passant par le récit historique. Louis Nucera ne s'interdit rien et laisse au lecteur le soin de découvrir les méandres d'une réflexion en train de se former, de se formuler. C'est presque un arbre de vie que nous offre l'auteur, où toutes les branches ouvrent sur une autre réflexion, un autre thème; autant de ramifications qui nous ramènent à la sève initiale.

De plus, ses portraits sont saisis à la fois en images et en langage. L'auteur ne se contente pas de broser des portraits pittoresques, hauts en couleurs. Il nous les livre également en nous donnant à deviner, à entendre la langue, en version originale. Celle des personnages des romans de Nucera est une langue qui ne ressemble à rien d'autre : « *mélange franco-italo-niçois* », « *cocktail de langues* »<sup>450</sup> et de dialectes, comme le « *piacentin* »<sup>451</sup>, comme il la caractérise lui-même. Et l'auteur s'essaye à nous la traduire, quand il ne peut la reproduire telle qu'elle, aussi près que possible de l'original. Il s'agit pour lui d'inventer le « parler vrai », et si la maîtrise de la langue ne fait aucun doute, elle est parsemée, quand le besoin s'en fait sentir, d'expressions ou de formules familières ou argotiques empruntées à d'autres langues : l'Italien, le Nissart. A chacun sa ou ses langues et son langage :

« *Ti amo. Ti bacio...* »<sup>452</sup>, « *la ciaccia* »<sup>453</sup>, « *l'anguila dòu bicou* »<sup>454</sup>, « *con gran exito* »<sup>455</sup>, « *La Maufacia* »<sup>456</sup>, « *"Lavorare, sempre lavorare"* »<sup>457</sup>, « *Lou peoui cinéma* »<sup>458</sup>, « *Lou mau de dent* »<sup>459</sup>, « *gavouot* »<sup>460</sup>, « *"Païoun ven ! Païoun ven ! [...]"* »<sup>461</sup>, « *"per une serva"* »<sup>462</sup>, « *"ciapacan"* »<sup>463</sup>, « *"cos'è successo ?... cos'è successo ?..."* »<sup>464</sup>, « *vitou [...]* »<sup>465</sup>, « *brescoula* »<sup>466</sup>, « *Cavalleria rusticana* »<sup>467</sup>, les « *"peggionanti"* »<sup>468</sup>, « *le "cicicotto"* »<sup>469</sup>, « *Il bambino Jesù a cagato* »<sup>470</sup>, « *la "scociatta"* »<sup>470</sup>.

---

<sup>450</sup> ADB, op. cit., p. 28.

<sup>451</sup> Ibid., p. 157.

<sup>452</sup> Ibid., p. 11.

<sup>453</sup> Ibid., p. 11.

<sup>454</sup> Ibid., p. 24.

<sup>455</sup> Ibid., p. 31.

<sup>456</sup> Ibid., p. 53.

<sup>457</sup> Ibid., p. 82.

<sup>458</sup> Ibid., p. 109.

<sup>459</sup> Ibid., p. 109.

<sup>460</sup> Ibid., p. 113.

<sup>461</sup> Ibid., p. 144.

<sup>462</sup> Ibid., p. 145.

<sup>463</sup> Ibid., p. 147.

<sup>464</sup> Ibid., p. 152.

<sup>465</sup> Ibid., p. 156.

<sup>466</sup> Ibid., p. 168.

Au final, ces bouts en version originale ne sont pas si nombreux : expressions, exclamations, substantifs de mets, de personnages ou de métiers devenus types humains, titres de chansons – auxquels il faudrait ajouter tous les noms de lieux italiens qui participent de la même mise en son -, ils parsèment le texte et distillent leur « petite musique » au point que le lecteur a l'impression que bien des dialogues écrits en Français dans le texte résonnent eux aussi dans leur parler originel dans la bouche des personnages.

Ou, par une sorte de retournement burlesque de situation, c'est le personnage méditerranéen qui se met à parler la langue française et à imiter l'accent qu'imposa la France jacobine : « [...] *il entrecoupa son propos de mots français : « avec l'accent pointu ». Sans doute avait-il la certitude de toucher à l'inouï; il armoriait son langage.* »<sup>471</sup>

A l'image de nombreux écrivains, Louis Nucera semble trouver l'inspiration en marchant, en déambulant. Lui-même emploie le terme de « *pèlerinage* »<sup>472</sup>. Les époques se mêlent au gré de ses promenades, ce qui fait que le lecteur ne sait parfois plus très bien s'il arpente la Nice actuelle ou la Nice disparue : « *La ville est un aide-mémoire. On emprunte des rues, et des fragments d'existence réapparaissent. C'est la récolte du souvenir à chaque instant.* »<sup>473</sup>

Les portraits dessinés par Louis Nucera ne peuvent pas s'identifier à ceux de Balzac ou de Zola tant ils semblent être pris sur le vif, ne pas être construits mais se situer au plus près de ce qui se passe dans la conscience de l'homme qui voit, sent, entend et se souvient. Pourrait-on oser l'expression d'un « patchwork » d'impressions, de sensations ? La ville, le quartier, une rue ne sont jamais décrits en tant que tels; ce qui intéresse l'écrivain, ce sont ceux qui hantent ce lieu, ceux qui lui ont donné son âme, mais qui tiennent en même temps leur âme de ce lieu chargé de mémoires d'autres âmes. Un lieu n'a d'intérêt que pour ceux qui y vivent. Et lieux et habitants – occupants passant - sont inséparables. Le personnage n'est vraiment à lui-

---

<sup>467</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>468</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>469</sup> *Ibid.*, p. 182.

<sup>470</sup> *Ibid.*, p. 182.

<sup>471</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>472</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>473</sup> *CL, op. cit.*, p. 167.

même que s'il est dans le décor qui l'a vu se révéler aux autres pour ce qu'il est vraiment, dans la grâce ou la décadence, qu'importe. Le lieu révèle sa vérité. C'est un palimpseste que nous donne à lire l'auteur : à nous d'en gratter les couches successives. C'est lorsque le présent a permis à l'homme de revivre le passé qu'on approche d'un moment de bonheur, cette « *harmonie* »<sup>474</sup>, sorte d'instant de grâce intemporel dans un lieu, à la fois dur et privilégié, peuplé par d'honnêtes gens, des sages qu'il convient de faire revivre pour que la condition de mortel n'ait pas été vaine et pour que la filiation ne soit pas perdue.

### 2.3.2. L'insertion du portrait dans le récit et l'importance du discours

Voyons maintenant comment, d'un point de vue narratologique, le portrait se trouve enchâssé dans ce qui tient lieu de récit. Comme l'indique Alain Tassel, « [l]e portrait ne se donne pas à lire comme une excroissance ornementale, mais [...] semble appelé et justifié par le récit. »<sup>475</sup>

Très souvent, le narrateur qui se promène passe dans un lieu présent. C'est le cas dans *Avenue des Diables-Bleus*. Il se trouve au bord du Paillon, il observe et constate des changements : « *Au fil des années, on lui a mis du béton dessus : une place.* »<sup>476</sup>

Dans un effet de « zoom avant », le narrateur (s') « *approche* ». Les impressions ressenties le renvoient alors aux impressions enfantines : « [...] *j'ai conservé une angoisse de gosse quand je vois l'eau s'engouffrer dans des profondeurs artificielles ou naturelles [...].* »<sup>477</sup>

Le récit s'interrompt avec la fin du paragraphe, les points de suspension et un blanc typographique. Le narrateur est alors ramené à un instant "T" du passé, au même endroit : « *Je n'y venais pas souvent, enfant, dans le lit du Paillon.* »<sup>478</sup>

Apparaît alors, comme très souvent, le « personnage censure », sorte de « statue du Commandeur », la mère : « *ma mère s'y opposait* ». Mais l'enfant « *échappe(r)*

---

<sup>474</sup> ADB, op. cit., p. 81.

<sup>475</sup> Alain Tassel, *La création romanesque dans l'œuvre de Joseph Kessel*, op. cit., p. 140.

<sup>476</sup> ADB, op. cit., p. 22.

<sup>477</sup> Ibid., p. 22.

<sup>478</sup> Ibid., p. 22.

quelquefois »<sup>479</sup> aux interdits maternels. Car il aime à retrouver dans ce lieu important, un personnage important.

Celui-ci n'a pas de nom, mais une fonction, une passion pourrait-on dire : « *le pêcheur d'anguilles* »<sup>480</sup>, « *[l]e vieux pêcheur* »<sup>481</sup>. Le portrait commence par une description du visage, réduite à un seul détail symbolique qui, jadis, attisait la curiosité de l'enfant : « *Il était [...] vieux comme à l'époque cela ne me paraissait pas possible. Son visage, incrusté de milliers de petites rides [...].* »<sup>482</sup>

Et c'en est terminé (déjà, oserait-on dire) du portrait physique.

Suivent des éléments de portrait moral : « *Il n'aimait pas les enfants [...]* *L'anguille était sa passion* »<sup>483</sup>. Le personnage dont il est question est toujours décrit en action. La description de ses faits et gestes dénote une très grande observation chez l'enfant qu'était le narrateur, qui a dû détailler pendant des heures, attentif, les gestes de cet homme, ou plutôt une très grande écoute car, comment peut-on imaginer l'enfant surprotégé par sa mère, assister à la pêche de nuit ? Or le narrateur sait tout : « *Il installait une nasse en osier [...] il transportait la nasse [...] Il frottait ses mains humides [...] Il saisissait les anguilles vivantes [...].* »<sup>484</sup>

Le portrait est toujours accompagné d'informations supplémentaires permettant de mieux cerner le personnage : « *Il n'aimait pas les enfants. [...] C'est que les garnements [qui] utilisaient sa cabane [...] ces chenapans osaient pêcher des anguilles, poisson qui lui était réservé à lui seul.* »<sup>485</sup>

En fait, le portrait est construit en plusieurs strates : au portrait purement physique et moral du personnage, très rapide, succèdent les commentaires du narrateur, à la fois reflets des pensées intérieures de l'enfant d'alors, des réflexions *a posteriori* du narrateur devenu adulte qui se souvient et analyse, et enfin, cette séquence se cache sous les paroles rapportées du dit personnage. Utilisons les propos d'Alain Tassel, concernant Joseph Kessel, et appliquons-les à notre écrivain, car ceux-ci s'y prêtent parfaitement :

---

<sup>479</sup> Ibid., p. 23.

<sup>480</sup> Ibid., p. 23.

<sup>481</sup> Ibid., p. 25.

<sup>482</sup> Ibid., p. 23.

<sup>483</sup> Ibid., p. 23.

<sup>484</sup> Ibid., p. 24.

<sup>485</sup> Ibid., p. 23.



Héritier en cela d'une tradition bien établie par les romanciers réalistes et naturalistes, (il) assigne au dialogue littéraire une fonction descriptive. La parole romanesque contribue à la différenciation des personnages, les relie notamment à la sphère socio-professionnelle et culturelle dans laquelle ils s'inscrivent.<sup>486</sup>

C'est donc l'ensemble des composantes de ce portrait, totalement construit et artificiel, qui parvient à faire vrai. Louis Nucera a-t-il rencontré un pêcheur d'anguilles, lui a-t-il parlé ? Rien n'est moins sûr. Pourtant, Suzanne Nucera certifie que ces figures qui traversent l'œuvre nucerienne ont existé, que Louis les a connues. La proximité permanente qu'elle a eue dans la genèse de l'œuvre nous commande de la croire. En tout cas, celui-ci parvient à recréer sous nos yeux un pêcheur d'anguilles vivant, et à nul autre pareil, grâce à l'insertion de détails, de gestes, de dialogues qui sont LA vie :

[...] il en profitait pour s'essuyer les lèvres avec le dessus de la main [...] Il hochait la tête, quittait le regard de l'interlocuteur, y revenait, contemplant le ciel et la terre [...]. Il frottait ses mains humides dans le sable ou la terre afin de les rendre rugueuses et de s'assurer une bonne prise.<sup>487</sup>

C'est en fait une technique d'écriture très cinématographique, ce sont de véritables didascalies qui nous sont livrées. Le personnage vit devant nous, il agit, bouge, parle.

Voyons maintenant les propos rapportés. Comment, là-encore, peut-on imaginer que l'enfant d'alors a enregistré les propos écoutés au point de pouvoir, cinquante ans plus tard, les restituer mot pour mot ? Or, ces paroles sonnent juste et le narrateur pousse l'artifice jusqu'à les commenter; mieux il les traduit au lecteur : "*« C'est toujours derrière les ouïes qu'il faut la prendre, expliquait-il. [...] » Il parlait en niçois, très posément.*"<sup>488</sup>

Il en tire même parfois quelques généralités : *« Il avait l'art de la sentence comme cela est fréquent chez les vieux méditerranéens. »*<sup>489</sup>

C'est alors que le narrateur semble lui-même se perdre dans le dédale du temps, pris lui-même à son propre jeu, la magie du souvenir est en marche. Il revit la scène :

---

<sup>486</sup> Alain Tassel, *La création romanesque dans l'œuvre de Joseph Kessel*, op. cit., p. 160.

<sup>487</sup> ADB, op. cit., p. 23-24.

<sup>488</sup> Ibid., p. 23.

<sup>489</sup> Ibid., p. 23.

« *Il me dévisagea, sonda mon regard* »<sup>490</sup>, délaissant alors l'imparfait pour le passé simple.

Revenons à ces paroles rapportées. Plus le portrait avance, plus leur place est importante, elles prennent même le dessus sur le récit proprement dit. Simplement entrecoupées de verbes de parole au début : « *expliquait-il* »<sup>491</sup>, « *racontait-il [...]* *dit-il* »<sup>492</sup>, elles se retrouvent ensuite directement dans le récit, séparées simplement de ce dernier par les guillemets. Néanmoins, dans les propos du vieil homme, on retrouve le narrateur enfant qui écoute : « *Oui, mon petit !* », « *Crois-moi, petit* »<sup>493</sup>. Les paroles du vieil homme deviennent même prose poétique :

A un moment donné, à la lune, comme si elles obéissaient à un ordre, toutes les anguilles d'Europe, d'Amérique, quittent les fleuves, les rivières, les torrents, les ruisseaux... Où vont-elles ? Aux Sargasses qui n'est pas la mer d'à côté...<sup>494</sup>

L'enfant ne répond jamais, n'intervient jamais. Il ne saurait être question de dialogue. C'est le narrateur adulte qui reprend la parole. Qui est alors le véritable conteur ? Ce vieil homme qui « *avait l'art de la sentence* »<sup>495</sup> ?

Le portrait s'arrête toujours aussi brutalement qu'il a commencé, avec comme très souvent une chute tragique : « *Il y a bien longtemps qu'il n'est plus là. [...]* *une grenade oubliée dans le lit du Paillon explosa dans ses mains.* »<sup>496</sup>

Le lecteur a alors envie de répondre au narrateur qui se pose la question de savoir « *qui raconte aux enfants d'aujourd'hui des histoires d'anguilles ?* »<sup>497</sup>

Eh bien, l'écrivain, justement ! Il est devenu le porte-parole de tous ces disparus, c'est à lui qu'a été transmis le flambeau des « *raconteurs d'histoires* », des « *faiseurs de rêves* ». Mais le pessimisme pointe son nez : « *Mais existe-t-il encore des enfants qui construisent des cabanes et vivent des aventures du bout du monde dans le lit du Paillon ?... [...]* *J'ai beau regarder, je n'en vois pas.* »<sup>498</sup>

---

<sup>490</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>491</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>492</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>493</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>494</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>495</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>496</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>497</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>498</sup> *Ibid.*, pp. 25-26.

Le narrateur reprend alors sa route vers la grand-mère, car malgré cette digression, c'est là le but qu'il s'est fixé : « *Je ne suis pas loin du domicile de la grand-mère.* »<sup>499</sup>

Il ne la poursuivra pas longtemps sa route car justement, celle-ci n'est pas linéaire. Le narrateur, à peine a-t-il repris sa marche mentale, va de nouveau s'arrêter sur un personnage et en livrer le portrait. Ainsi, une vingtaine de lignes en-dessous, peut-on lire : « *Il était brave M. Pimpinolo* »<sup>500</sup>. Un autre portrait commence...

### 2.3.3. Portrait(s) dans *Avenue des Diables-Bleus*

#### 2.3.3.1. Remarques générales

Le roman débute *in médias res* par un gros plan sur la grand-mère, non pas pour une description physique, mais pour nous faire découvrir un personnage en mouvement dès la première ligne du roman : « *Quand son mari devait écrire, elle faisait place nette sur la table de la cuisine. Elle prenait un chiffon [...].* »<sup>501</sup>

Le lecteur ne sait donc absolument pas de qui il est question, le titre du roman ne lui étant d'aucune utilité sur ce point; apparaît un « *elle* » qui semble avoir une place prépondérante dans la suite du récit tant ce pronom personnel est présent : « *elle faisait [...] elle prenait [...] elle ouvrait [...] elle posait* »<sup>502</sup> et ce durant presque trois pages, jusqu'à ce que le lecteur apprenne, enfin, l'identité du personnage dont il est question, dans une stratégie propre au roman, puisque ce nom – en l'occurrence un prénom – apparaît dans la signature d'une lettre qu'elle avait écrite, lettre d'amour de surcroît : « *Ti amo. Ti bacio. Maria...* »<sup>503</sup>

Ce curieux portrait semble d'ailleurs se focaliser davantage sur le mari de Maria que sur Maria elle-même. C'est d'Anselmo dont il est surtout question dans cette première partie : « *[...] le mari s'asseyait [...] il lissait une feuille blanche [...] il écrivait [...].* »<sup>504</sup>

---

<sup>499</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>500</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>501</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>502</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>503</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>504</sup> *Ibid.*, p. 9.

Notons d'ailleurs au passage que, tel un clin d'œil, le premier sujet dont il est question dans ce roman est... l'écriture, « *cette écriture qui n'a plus cours* »<sup>505</sup>. Ce cérémonial de l'écriture aura son écho dans le roman puisqu'il en sera de nouveau question plus tard; il concernera alors le narrateur lui-même, enfant : « *Je me suis levé pour écrire. Ma mère racontait que tout petit, si on voulait que je me tienne tranquille, il suffisait qu'on me donne du papier et des crayons. J'ai continué.* »<sup>506</sup>

Dans un premier temps, il est question des faits et gestes de la grand-mère, mais ces faits et gestes ne sont pas choisis au hasard. Déjà, le fait qu'il ne soit tout d'abord question de la grand-mère que par rapport à son mari, Anselmo, en dit long sur les rapports hiérarchiques au sein du couple. Elle est celle qui nettoie la table : « *Elle prenait un chiffon sec, essuyait la toile cirée [...]* »<sup>507</sup>, elle est celle qui prépare le matériel : « *[Elle] sortait le sous-main et le papier à lettres qu'elle posait religieusement. Bientôt l'encrier et le porte-plume suivaient.* »<sup>508</sup>

Elle est enfin celle qui assiste à l'événement, silencieuse et admirative : « *Elle se tenait droite derrière lui dans une attitude de recueillement et d'admiration.* »<sup>509</sup>

Anselmo est celui qui commet l'acte important et primordial, il est celui qui accomplit l'action noble, créative : « *il écrivait* »<sup>510</sup>. « *"Les Messieurs sont faits pour penser et moi pour brosser par terre."* »<sup>511</sup> constate-t-elle sans un sou de rébellion.

---

<sup>505</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>506</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>507</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>508</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>509</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>510</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>511</sup> *Ibid.*, p. 117.



22. Suzanne avec pépé Anselmo

La femme est donc celle qui sert et admire son mari, et les termes choisis en disent long sur les sentiments ressentis lors de cette véritable cérémonie :

« recueillement », « admiration », « dans un murmure de prières chuchotées ou de confessionnal. », « désir ».<sup>512</sup>

La femme ne sait pas écrire, à peine lire. L'homme détient le savoir, il est également celui qui risque sa vie pour les siens et pour la nation : « [...] à la guerre, celle de Tripoli et puis la Grande, la première [...]. »<sup>513</sup>

Il est l'Ulysse des temps modernes : sa Pénélope fait sur le métier sa tapisserie et l'attend. Tout ce premier portrait de la grand-mère est construit « en fonction de ». Nous est livrée tout d'abord, l'attitude de Maria devant son mari; ensuite, sont décrites ses activités pendant qu'il est à la guerre. Parfois même, elle est décrite « en comparaison avec ». Lorsqu'un paragraphe porte sur Anselmo, le suivant, comme en un miroir, concerne Maria : « *Il ne se contentait pas d'écrire dans sa langue originelle [...] il écrivait aussi dans la langue du pays pour lequel il avait opté. [...] Elle avait appris le français à l'oreille.* »<sup>514</sup>

Cet écart de niveau de langue rend d'ailleurs la communication difficile dans le couple et réduit tout échange écrit au strict minimum ; elle ne sait écrire que quelques mots : « *Mais il aurait tant voulu en lire davantage.* »<sup>515</sup>

Mais loin de mettre la grand-mère dans une position d'infériorité, le narrateur s'empresse alors de dire à son lecteur que ce qu'Anselmo aurait aimé lire, les mots qu'il aurait souhaité lire ne sont autres que le récit de toutes les activités quotidiennes de Maria. Nous les retrouvons dans quelques lignes suggestives :

[...] portait-elle toujours à manger aux champs, la lourde corbeille posée sur la tête ?  
[...] Dressait-on encore les couverts sur des nappes blanches en pleine campagne ? [...] Cuisait-elle la ciaccia ? Filait-elle au fuseau, de ses mains habiles, le soir ? [...] S'était-elle confectionnée une nouvelle robe ?<sup>516</sup>

Et la liste se poursuit ainsi...

Contrairement à nos attentes de lecteur, nous ne savons toujours ni le nom de la grand-mère, ni son âge. Nous n'avons aucune indication sur son physique : est-elle grande, petite, belle, brune, blonde ? Nous ne le savons pas, et nous ne le saurons pas.

---

<sup>512</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>513</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>514</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>515</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>516</sup> *Ibid.*, p. 11.

Les invariants du portrait traditionnel sont alors mis à mal : très peu d'informations sur le physique nous sont livrées. Si portrait il y a, il s'agit d'un portrait moral, presque moralisateur. Le personnage est décrit en mouvement, en action, dans les gestes de son activité quotidienne. Le narrateur nous livre des tranches de vie, dans une facilité étonnante à faire roman de petites vies ordinaires.

Mais peut-on réellement parler de « portraits » ? Louis Nucera cependant utilise à peu de chose près ce terme quand il parle de « *portraits-minute* »<sup>517</sup>.

Continuons donc à employer ce terme pour la commodité de notre étude. Ces portraits, donc, n'ont pas de fonction précise dans le récit, ils sont eux-mêmes le récit, ils font l'originalité du style nucerien dans « *cette exploration de l'homme* ». <sup>518</sup> L'écrivain-narrateur centenaire de *L'Obstiné* nous donne même sa définition de ces portraits : « [...] *portraitisant la foule des personnages rencontrés au cours d'une existence non pas vagabonde, mais curieuse, presque anthropophage [...] vivisection [...] éjaculation [...]* ». <sup>519</sup>

Cette frénésie de portraits s'apparenterait donc à l'expression d'un désir irrépressible et à la recherche littérale du plaisir. En effet, ils abondent en une urgence proprement vitale.

Afin d'en étudier la composition, prenons un exemple dans cette multitude de petits portraits parallèles : celui du joueur de violon.<sup>520</sup> Ce n'est ni un portrait physique, ni un portrait moral qui nous est livré, mais un « portrait-émotion ». Qu'a fait cet homme pour l'humanité, semble se demander le narrateur ? En effet, ces portraits semblent être construits en fonction de l'intérêt qu'y portent leurs protagonistes. A quoi bon connaître le physique d'une personne ; il vaut mieux en saisir la « substantifique mouelle » ! Il est question d'un musicien : qu'à cela ne tienne, qu'apporte-t-il au monde de la musique ? « [D]es anges sortaient de son instrument [...] *Un montreur de joie et d'émotion. [...] charme [...] sortilèges [...]* ». <sup>521</sup>

Il s'agit bien là d'un de ces « portraits-minute », sorte de chroniques, d'instantanés pris sur le vif, auxquels ne résiste aucun mot de trop. L'exercice semble résider justement dans le prodige de dire, en moins de mots possibles, l'essentiel d'un être. Il

---

<sup>517</sup> Louis Nucera, *L'Obstiné*, op. cit., p. 51.

<sup>518</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>519</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>520</sup> *ADB*, op. cit. p. 137.

<sup>521</sup> *Ibid.*, p. 137.

en découle à chaque fois une sorte de moralité n'appelant aucune contradiction. En revanche, ce qu'il est intéressant de noter, c'est la transition qui est introduite à chaque fin de portrait. Les qualités du joueur de violon nous ont été livrées, une de ses particularités, une de ses originalités aussi : « *il couchait dans un cercueil* »<sup>522</sup>, et la symbolique est esquissée : « *cercueil* », évocation de la mort. Ce souvenir renvoie alors le narrateur à sa propre condition de mortel et le ramène donc... sur terre, à ses racines : « *Mourir pour mourir, c'est en regardant Nice, depuis la colline du château, le cimetière tout à côté, que je voudrais m'en aller.* »<sup>523</sup>

Il en est comme si, par ellipse, le narrateur souhaitait qu'on comprenne qu'on ne se construit qu'à partir des autres. Notre personnalité est forgée grâce à ces diverses rencontres qui nous modèlent et nous façonnent et qui finissent par constituer notre moi profond. On ne naît pas tel ou tel, on le devient grâce aux rencontres que l'on fait. Et les rencontres importantes de la vie du narrateur sont ici rappelées : « *le pêcheur d'anguilles* »<sup>524</sup>, « *le pianiste* »<sup>525</sup>, « *le joueur de violon* »<sup>526</sup>, « *le cordonnier* »<sup>527</sup>... Et, bien sûr, « *M. Benvenuto* »<sup>528</sup>, « *Et M. Larigot... Et Lucien Calino... Et Rolande... Et M. Moblon... Et Mme Irène... Et Lucie...* »<sup>529</sup>, et tant d'autres personnages convoqués au fil des pages.

Là-encore, il nous faut rapprocher ce procédé du portrait du mécanisme de la mémoire qu'expérimente notre écrivain. En effet, lorsqu'on se souvient de quelqu'un, que se passe-t-il dans notre esprit ? Nous revoyons « instantanément » une scène, nous revoyons la personne en contexte, dans son contexte, effectuant les gestes qu'on avait l'habitude de lui voir effectuer ou que la rumeur populaire lui prêtait : « *Il parlait seul dans la rue, fredonnait des berceuses.* »<sup>530</sup> « *Elle regardait arriver des trains jusqu'à midi et puis tout doucement elle retournait à la maison.* »<sup>531</sup>

De même, un souvenir appelle un portrait qui appelle un autre souvenir, à la manière des récits enchâssés. Nous l'avons déjà souligné, la mémoire n'est pas

---

<sup>522</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>523</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>524</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>525</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>526</sup> *Ibid.*, p. 137.

<sup>527</sup> *Ibid.*, p. 158.

<sup>528</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>529</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>530</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>531</sup> *Ibid.*, p. 47.



rectiligne, elle est sinueuse, voire labyrinthique. Quelles sont réellement les digressions dans les récits de Louis Nucera ? Les portraits sont-ils digressions ou les retours au narrateur sont-ils digressions ? Les retours au narrateur constituent la plupart du temps de courts intermèdes entrecoupant les divers portraits. Prenons le tout début *d'Avenue des Diables-Bleus* : six pages débutent le portrait de la grand-mère, quatre paragraphes reviennent au narrateur pour mieux expliquer l'écriture des souvenirs, puis nous repartons pour cinq pages de portrait de la grand-mère, puis nous rencontrons un paragraphe sur les buts de l'écriture.<sup>532</sup> Il en est comme si, en fait, plusieurs portraits se trouvaient enchâssés : portraits de familiers, portraits de la famille, portrait principal et discontinu de la grand-mère et enfin portrait, là-encore, du narrateur écrivant des... portraits-souvenirs !

### **2.3.3.2. Le portrait de la grand-mère**

Etudions maintenant de façon plus détaillée le portrait de la grand-mère. Peut-on réellement parler de portrait construit ? De fait, nous ne pouvons pas parler de l'organisation des portraits dans l'œuvre mais plutôt de l'organisation d'une déconstruction de portraits, tant cet effet décousu, improvisé, naturel, relève au final d'une forte littérarité. Louis Nucera apporte réellement un renouveau dans l'art de traiter le portrait. En cette époque où la plupart des écrivains, soit rejettent l'idée même de dresser des portraits, soit nous donnent à lire des romans-portrait, il se situe dans un ailleurs qui donne l'impression de vouloir retrouver une littérature du passé tout en faisant en sorte de s'en éloigner définitivement. La construction même du portrait est véritablement intellectualisée. Nos romans ressemblent à une littérature déjà lue et pourtant s'en éloignent simultanément. Telle une image kaléidoscopique, il suffit de décaler notre pensée de quelques millimètres pour que nos certitudes de lecteur s'effondrent, pour que nous ne parvenions plus à reconnaître ce qu'un moment avant nous semblions connaître par cœur.

Voyons en détail le portrait de la grand-mère; celui-ci se donne à lire en discontinu tout en constituant le cœur même du roman. Comme le dit Alain Tassel :

Dans de nombreux romans, le portrait physique est l'objet de reprises assorties de variations ou de modifications significatives. La discontinuité du portrait répond à des

---

<sup>532</sup> *Ibid.*, p. 20.

nécessités narratives et renvoie aux visées psychologiques ou symboliques du romancier.<sup>533</sup>

Regroupons les passages consacrés au portrait de la grand-mère dans le tableau ci-joint :

	Rapport au mari, l'absence du mari pendant la guerre.
pp. 15 à 21	Ses morts et ses douleurs, Alba. Son premier séjour à Paris. Portrait moral : « raffinée ».
pp. 42 à 43	La grand-mère cuisinant les gnocchis. Allusion à sa première rencontre avec sa mère.
pp. 44 à 45	La chambre de la grand-mère.
pp. 61 à 71	La coppa. Les superstitions. Absence de conscience politique. Attaque d'Anselmo par les chemises noires puis par des résistants à la Libération. Salade de poulpes, pâtes fraîches.
pp. 82 à 84	Les coupons de tissus.
pp. 85 à 91	Petit déjeuner entrecoupé de souvenirs : souvenir du jour où il lui a offert son premier roman. Enfance de la grand-mère à Piacenza. Les remèdes de grand-mère, la tourte de blettes.
p. 108	La « porchetta ».
pp. 115 à 124	L'Italie, les vaches, les chevaux, les lessives, le travail dans l'usine de bière, le travail du père à la ferme.
p. 131	La tourte au fromage, Anselmo, l'alliance. Beaucoup de dates : 1908, 1930, 1935, 1938, 1943.
pp. 138 à 147	Promenade avec la grand-mère.
p. 147	Alba.
p. 164	Le travail aux champs avec Anselmo.
p. 165	La dame de Falicon.
p. 167	Souvenir de la visite de la grand-mère à Paris, les petits cailloux.
pp. 168 à 169	Les deuils de la grand-mère.
p. 175	Le stockfish, le grand-père de Maria et son don de guérisseur.
p. 181	Les fêtes, les superstitions, l'Italie.
p. 201	La tapenade, la chevalière.

<sup>533</sup> Alain Tassel, *La création romanesque dans l'œuvre de Joseph Kessel*, op. cit., p. 141.

On remarque que l'essentiel des portraits débute par un fait qu'on pourrait qualifier de mineur et qui a trait à la nourriture. Un mets typique, italien ou niçois<sup>534</sup>, ouvre toujours le portrait : gnocchis, tourte aux blettes, stockfish... Le choix même de ces substantifs est signifiant. Tous ces plats rappellent la culture italienne et cet indice renvoie à l'italianité de Nice. La gastronomie niçoise est étonnement liée à l'Italie, tout comme les origines de Louis Nucera. Il s'agit donc d'abord pour le narrateur de faire un retour à la ville natale par le goût et l'odorat et c'est lorsque l'alchimie fonctionne que se libère le souvenir. C'est une véritable mise en scène qui doit se mettre en place, le narrateur doit se situer « en contexte » pour pouvoir se remémorer.

De même, cette importance accordée à la nourriture et aux repas chez les Niçois de l'immigration italienne, comme c'est le cas ici, est elle-même signifiante. Les femmes servaient les hommes. Si les hommes mangeaient avec plaisir, elles avaient réussi leur « test » de reconnaissance. Plus les mets sont longs ou difficiles à réaliser et à cuisiner, plus la femme semble être une bonne épouse.

Est-ce simplement un artifice ? Non, nous avons tout lieu de penser que les repas étaient, en fait, le seul vrai temps des échanges, de la communication familiale. C'est le moment où, en famille, on a « un peu » le temps de se poser. Pour le narrateur vagabond, ce sont les seuls moments d'immobilisme et il en profite pour questionner et écouter la grand-mère. Nous retrouvons ici l'antique tradition orale : nous ne sommes pas devant la cheminée de la mère l'Oye de Charles Perrault, mais sur un coin de toile cirée d'une cuisine niçoise. Le principe en est identique. Le narrateur le dit d'ailleurs lui-même : « *Dans la France du XXème siècle, elle [la grand-mère, ajouté par nous] appartient à une civilisation de savoir oral. [...] Elle sait les secrets [...]* ». <sup>535</sup>

Les personnes âgées transmettent l'histoire familiale, les us et coutumes. Notre narrateur est « affamé » au sens propre comme au figuré : s'il dévore le stockfish, il dévore surtout et avant tout les histoires et les souvenirs de Maria, pour éviter que ne

<sup>534</sup> Il ne nous appartient évidemment pas, dans le cadre de cette étude, de rendre à chacune de ces cuisines, si mêlées dans leur histoire, ce qui lui appartient à l'origine.

<sup>535</sup> ADB, *op. cit.*, p. 20.

s'évaporent « *des petites musiques qui bientôt ne joueront plus pour personne, des signes de l'au-delà, des ombres...* »<sup>536</sup>

Les verbes employés sont explicites :

[...] nous poursuivons un dialogue qui semble écrit à l'avance<sup>537</sup>

Elle évoque une croyance du pays natal [...].<sup>538</sup> [...] rappelle la grand-mère.<sup>539</sup>

D'évoquer le nom du grand-père la pousse loin dans le passé, là où affleurent certains îlots tandis que d'autres ont été engloutis par le temps.<sup>540</sup>

Belle métaphore de la mémoire que ces « îlots » qui existent, peuvent disparaître, réapparaître.

Mais revenons à nos portraits... Ceux-ci arrivent toujours après une conversation, ils naissent d'un échange qui permet d'avancer dans la connaissance de l'autre. Reprenons la formule ci-dessus : « *Nous poursuivons un dialogue qui semble écrit à l'avance.* »<sup>541</sup>

Très vite, l'échange devient monologue car le lecteur ne sait pas exactement qui prend en charge les propos. Le discours direct est réservé aux paroles quotidiennes : « *"C'est de la folie ! Vous vous ruinez ! Au prix où elle est... - Je sais que vous l'aimez. Je l'achète dans le vieux Nice. Ils me connaissent ! C'est un beau magasin ! Ils me donnent la meilleure..."* »<sup>542</sup>

De même, le portrait peut être enchâssé dans les récits qui apparaissent la plupart du temps sous forme de discours indirect libre et dont il est bien difficile de déterminer avec exactitude l'émetteur.

Chacun des propos de la grand-mère est analysé par le narrateur, véritable ethnologue, et cette analyse contribue à parfaire le portrait : « *Une nouvelle fois je suis frappé par la force qu'ont en elle les vieilles superstitions, les connaissances transmises, les préceptes venus du fond des âges.* »<sup>543</sup>

Lorsqu'il s'agit d'évoquer les souvenirs, le discours devient indirect, comme sorti du temps : les pages 131 à 135 sont sur ce point éclairantes. Qui prend en charge le

---

<sup>536</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>537</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>538</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>539</sup> *Ibid.*, p. 176.

<sup>540</sup> *Ibid.*, p. 177.

<sup>541</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>542</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>543</sup> *Ibid.*, p. 62.

récit des années 1908 à 1943, véritable travail d'historien ? S'agit-il de propos adaptés, romancés, retranscrits tels quels ? La vie devient roman : « *Elle était encore une enfant. Les Montosanti s'étaient rendus au sanctuaire voisin de Canoscio, là où, naguère, le père Piccardini avait effleuré deux bœufs [...].* »<sup>544</sup>

Le narrateur ne peut tenir ces histoires que de la grand-mère : « *Je l'interroge [...]. J'éprouve le plaisir de la questionner sans cesse et, au risque de la choquer, de la faire répéter.* »<sup>545</sup>

Ou bien s'agit-il des confidences de son entourage proche : ce sont toujours des histoires intimes, familiales. Peut-être les tient-il de Suzanne, son épouse et petite-fille de Maria ? Peu importe, la magie opère et nous voilà transportés dans la région de l'Ombrie, dans la province de Perugia...

### 2.3.3.3. Une figure mythique

Chaque mouvement – action, geste - de la grand-mère, chaque épisode raconté de sa vie permettent au narrateur d'affiner son portrait qui peu à peu prend forme. Mais ce portrait, dans la simplicité des qualités énoncées, n'en est pas moins idéalisé : qui peut dire véritablement comment est cette grand-mère ? Pierre Fontanier, dans *Les Figures du discours*<sup>546</sup>, explique que le portrait est la somme de la « *prosographie* » et de l'« *éthopée* ». Mais, dans *Avenue des Diables-Bleus*, si le lecteur a bien des éléments de l'éthopée du personnage, cette « *description qui a pour objet les mœurs, le caractère, les vices, les vertus, les talents, les défauts, enfin les bonnes ou les mauvaises qualités morales d'un personnage réel ou fictif* »<sup>547</sup>, il n'en aura jamais la prosographie. La description ici n'a pas pour objet « *la figure, le corps, les traits, les qualités physiques, ou seulement l'extérieur, le maintien [...].* »<sup>548</sup> La grand-mère n'est pas corps, elle n'est que figure sociale et symbolique, esprit et morale. La grand-mère figure une image mythique. Elle incarne l'épouse méditerranéenne, abnégation et conscience mêlées, qui ne vit que pour son mari, ses enfants et sa maison. Aucun attribut négatif ne vient entacher ce portrait.

---

<sup>544</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>545</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>546</sup> Pierre Fontanier, *Les Figures du discours* (1821-1830), préface de Gérard Genette, Paris, Éditions Flammarion, 1968 (Réédition Collection « Champs Classiques », 2009).

<sup>547</sup> *Ibid.*, p. 427.

<sup>548</sup> *Ibid.*, p. 425.

Examinons de plus près ce portrait moral, l'éthopée du personnage qui se construit au fil des pages :

Pages	Portrait
20	« raffinée »,
62	« Elle aura tout supporté dans l'existence sans récriminer »
70	« Amour-propre »
85	« ne pensant qu'aux autres »
89	« Il lui est impossible de ne rien faire. Il lui faut du travail. », « elle a des remèdes pour tout »
91	« pleine d'entrain, de grâce, comme si tout était récréation, agrément, pourvu qu'elle puisse se montrer prévenante, serviable »
105	« mise sur terre pour servir et mourir. », « la conscience des choses bien faites », « l'héroïsme quotidien »
117	« Elle transmet une force. »
118	« Elle est d'une inépuisable complaisance envers la vie. »
136	« elle est modeste »
167	« L'enthousiasme la possède. La ferveur. [...] Elle éprouve le désir d'apprendre [...]. Elle est surprenante [...]. »
177	« elle a le feu sacré »
221	« Cette âme forte »
223	« cette discrétion qui confère tant de raffinement à la politesse. Un tact de fée. La grâce en mouvement. »

Tout le portrait moral vise à décrire une sainte femme, la sainte mère des humbles. Mais deux éléments capitaux de ce portrait sont également contradictoires dans leurs extrêmes. En effet, deux grandes particularités permettent de définir la grand-mère. D'abord, elle est restée enfant :

Maria est devenue vieille, mais sa jeunesse demeure : elle s'émerveille toujours.<sup>549</sup>

Elle ressemble à une petite fille qui aurait vieilli.<sup>550</sup>

[...] la grand-mère continue à surprendre par cet air d'enfance qui gomme les années sur son visage.<sup>551</sup>

<sup>549</sup> ADB, op. cit., p. 15.

<sup>550</sup> Ibid., p. 42.

<sup>551</sup> Ibid., p. 136.

Un enfant comblé au jour des étrennes.<sup>552</sup>

La jeunesse ne l'a pas quittée ; je la vois qui danse dans ses yeux, dans son sourire si ingénu [...].<sup>553</sup>



23. Maria et le chat

Comme si, et c'était là son secret, elle avait su conserver une aptitude à l'émerveillement et donc garder son âme d'enfant dans les épreuves de la vie.

Mais, elle est également la femme sans âge, éternelle, dépositaire d'une culture orale transmise de génération en génération. En cela, elle représente la grand-mère de tous les temps, détentrice « [...] *des vérités venues du fond des âges.* »<sup>554</sup> « *Elle possède ce savoir venu du commencement des temps [...].* »<sup>555</sup> « [...] *des siècles et des siècles vivent en elle [...].* »<sup>556</sup> « [...] *des millénaires sont gravés en elle. Elle est de celles qui ne meurent jamais.* »<sup>557</sup>

En fait, l'intérêt du personnage de la grand-mère est de représenter un type humain, d'incarner un symbole qui permet à notre narrateur, à travers elle, de

---

<sup>552</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>553</sup> *Ibid.*, p. 167.

<sup>554</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>555</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>556</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>557</sup> *Ibid.*, p. 181.

portraitiser toutes « *ces femmes innombrables qui ont traversé les millénaires* »<sup>558</sup>, ces « *êtres qui travaillent beaucoup [...]* »<sup>559</sup>

C'est ainsi que les mythes se font... Le terme est d'ailleurs employé quasiment à la fin du roman : « *modeste chronique d'une mythologie un peu confuse, dénuée d'apparat, une assemblée de petites gens.* »<sup>560</sup>

A la fois mère et enfant, Maria est la déesse-mère, celle qui transmet la maternité, qui donne la vie, qui donnera pourtant vie à la mort à travers sa fille Alba, dont le nom lui-même fait symbole.

#### 2.3.3.4. Une héroïne tragique

Le ton est donné dès la première page du roman :

Elle se sentait transportée des années en arrière, des années tragiques qu'elle n'avait pas oubliées quoiqu'elle n'en parlât que rarement. [...] sept ans de la vie d'une femme sacrifiés à on ne sait quoi une fois que le temps a passé.<sup>561</sup>

Ce côtoiement du tragique l'accompagne d'ailleurs depuis l'enfance :

[...] on ferma les yeux d'Anna, la mère de Maria. Elle attendait un bébé [...]. Elle revenait des champs avec un fagot posé sur la tête [...]. Elle glissa. [...] Maria sans le réaliser – elle n'avait pas sept ans – pénétrait dans l'univers glacé de ceux qui n'ont plus de mère.<sup>562</sup>

Il n'est donc pas étonnant que nous retrouvions dans le roman tout le champ lexical du tragique :

Pages	Occurrences
12	« <i>le malheur</i> »
13	« <i>la tragédie</i> »
15	« <i>des douleurs immenses et des chagrins</i> »
16	« <i>le sort s'était déchaîné. Un défaiseur de grâces. Un tourmenteur des plus appliqués.</i> »
82	« <i>mystère</i> », « <i>ce qu'elle a enduré</i> »

<sup>558</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>559</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>560</sup> *Ibid.*, p. 213.

<sup>561</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>562</sup> *Ibid.*, p. 116.



85	« les pires malheurs [...] jamais à l'abri. », « l'odieux souvenir »
86	« affreux moments qu'il est préférable de ne pas réveiller. [...] les fatalités »
115	« tutoie des morts et des vivants [...] spectres »
116	« Anna cessa de vivre [...] l'univers glacé de ceux qui n'ont plus de mère. »
119	« années terribles »
137	« la fatalité, les catastrophes [...] tourments et [...] inquiétudes. »
151	« le sentiment de la mort [...] l'inévitable. [...] La croix pesait trop; le coussin des illusions [...] affronter l'avenir. »
152	« Elle était trop immense cette tragédie pour la grand-mère. »
168	« Depuis ce temps, ses larmes sont sèches », « Elle en avait vu des gens mourir. »
169	« Elle traîne ses douleurs sans les montrer et répugne à parler de la mort. Les ombres ne demandent qu'à reposer... Seules des prières pour rapprocher un peu les âmes maudites du Paradis...»
180	« ses frayeurs face aux insondables desseins de l'au-delà. »
181	« les ombres des disparus »,
212	« La tragédie d'une de ses filles »
213	« vieilles tortures », « ses silences pathétiques »

A côté de l'insupportable douleur, notons également la présence de la folie qui rôde; folie d'Anselmo, tout d'abord : « l'hébétude se répandait. [...] insidieuse, maligne, s'immisçant davantage chaque jour [...] Il n'était plus la vie et pas encore la mort... [...] il est des enfers qui ne se racontent pas... »<sup>563</sup>

Folie d'Alba aussi, au prénom symbolique, « Aube », mais pour laquelle viendront trop tôt les ténèbres. Alba finira par sombrer dans la folie et en mourra : « Le malheur avait pris Alba pour cible ; il ne rata pas son coup. Le bel amour était fini : le monde la quittait. Alors elle perdit la tête. »<sup>564</sup>

---

<sup>563</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>564</sup> *Ibid.*, p. 151.

Et puis, le regard des autres, leur jugement incontournable font peser sur la famille le poids de la fatalité : « *elle vient d'une famille de fous... regardez le père... un cinglé !... Il n'avait plus sa tête lorsqu'il est mort.* »<sup>565</sup>

Alba, jeune femme romantique sombrera dans la dépression, déçue par l'existence, par le quotidien, par ce mari qui ne sera pas à la hauteur et qui l'abandonnera avec cinq enfants. Elle finira par se donner la mort dans une société qui n'admet pas le suicide, encore moins le suicide des femmes. Alba, c'est l'Emma Bovary des temps modernes, l'Emma Bovary des pauvres, morte comme Emma d'avoir trop lu les romans à l'eau de rose... Elle incarne l'héroïne tragique dont il vaut mieux même ne plus prononcer le nom, de peur que les vieux démons ne se réveillent. Mort, poids de la fatalité qui s'abat sur une famille, prédestination... tous les ingrédients de la tragédie sont réunis. Néanmoins, chez la grand-mère, ils côtoient une formidable aspiration au bonheur, un élan d'optimisme à toutes épreuves...

## **2.3.4. Portrait(s) dans *Chemin de la Lanterne***

### **2.3.4.1. Généralités**

Tout comme *Avenue des Diables-Bleus*, *Chemin de la Lanterne* présente toute une série de portraits : le maître d'hôtel, le paysan, l'ivrogne, le capitaine, la vieille Marguerite, Marius, l'avare, Mira, Francesco, Mario, M. Hospice, Sylvio l'inventeur, Fréjus, Noël et d'autres encore...

Au coeur de cette myriade de petits portraits, se construit inlassablement le portrait de la mère du narrateur (pages 31, 33, 35, 37, 71, 144, 149), véritable fil conducteur de l'écriture qui constituera une partie de notre étude à part entière.

Tout au long du roman, de façon continue mais interrompu par de multiples et diverses digressions, nous découvrons le portrait de l'oncle Antonio, comme nous avons eu celui de Maria dans *Avenue des Diables-Bleus* et comme nous aurons celui de Mireille dans *Le Kiosque à musique*.

---

<sup>565</sup> *Ibid.*, p. 152.

#### 2.3.4.2. Portrait de l'oncle



24. L'oncle Antoine

Le roman débute par un passage au style direct qui nous présente donc le personnage principal *in medias res*. En cinq lignes, nous apprenons l'âge du protagoniste : « *Aujourd'hui, j'ai quatre-vingt-huit ans* », et son passé de soldat : « *Quand on se préparait à monter à l'assaut* »<sup>566</sup>

Le lecteur ne sait pas encore s'il s'agit du narrateur, mais très vite, dès la neuvième ligne, il comprend que ce ne sera pas le cas. Les guillemets se sont refermés et le narrateur apparaît pour la première fois, se mettant en scène avec le vieux

---

<sup>566</sup> *CL*, *op. cit.*, p. 11.

monsieur : « *Il est là, devant moi, assis sur un canapé [...]*. »<sup>567</sup> Curieusement, le premier portrait est réservé... au chien ! « *Fox-terrier plus vieux que lui* », « *ne court plus* », « *air affairé* », « *sourd* », « *cent dix-neuf ans en âge chien* », « *si gentil* »<sup>568</sup>. C'est alors, qu'insidieusement, de la main humaine qui caresse le chien : « *tandis que sa main gauche caresse, parcimonieuse, le fidèle compagnon* »<sup>569</sup>, nous passons au portrait du vieux maître : « *Il paraît heureux, mon vieil oncle, quand je lui rends visite.* »<sup>570</sup>

Comme toujours, ce portrait ne va être ni linéaire, ni chronologique. Ce portrait ne se veut ni physique, ni moral : l'homme dont il est question va être présenté en tranches de vie. Ce terme semble approprié. En effet, nous pouvons dire que le portrait est construit en tranches transversales. Arrêtons-nous juste un instant sur le traitement du temps très particulier dans ce roman, puisqu'il cherche à mimer le rythme de la mémoire. La première des tranches de vie qui nous est proposée est celle de « *1915, au cours d'une brève permission.* »<sup>571</sup> Ensuite, nous retournons au moment de l'incorporation, le « *19 août 1914* »<sup>572</sup> : cette tranche, véritable sommaire, balayera quatre années jusqu'au « *16 octobre 1918* »<sup>573</sup>. Enfin, nous reculons encore dans le temps, « *Quand Antonio était bambin* »<sup>574</sup>, soit à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, dans les années 1890.

Ces sauts chronologiques permettent au narrateur de situer son personnage dans le temps mais surtout, à chaque fois, c'est l'occasion pour lui de faire des commentaires, si bien que ceux-ci vont former peu à peu le portrait. Tout d'abord, le narrateur nous livre quelques caractéristiques physiques :

[S]a moustache et ses cheveux blancs; ses yeux ternis [...] Il parle lentement<sup>575</sup>

[...] sa figure [...] rasé de près, il sent la vanille [...] droit comme un i [...] allure hiératique [...].<sup>576</sup>

---

<sup>567</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>568</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>569</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>570</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>571</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>572</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>573</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>574</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>575</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>576</sup> *Ibid.*, p. 13.

Puis nous prenons connaissance de quelques éléments du portrait moral d'Antonio, ce vieil homme qui « paraît heureux », « pas bavard », « discret »<sup>577</sup>, avec « beaucoup de bonté »<sup>578</sup>.

Sont originalement juxtaposés deux portraits moraux : le portrait d'Antonio « avant » le drame et le portrait « après ». Le personnage est double : il a vécu un avant et un après dans sa vie, un avant et un après Rose... De fait, tout comme dans *Avenue des Diables-Bleus*, le portrait d'un personnage est bâti sur le fantôme d'un autre. Alain Tassel le note : « *Le temps de l'écriture est un temps de béance, de recensement des morts. Or le portrait vient combler ce vide.* »<sup>579</sup>

Maria était évoquée avec Alba en filigrane, Antonio est peint avec Rose en filigrane. Il en est comme si l'être humain ne se construisait que par rapport à ses morts. De même, le narrateur – nous l'avons vu dans la première partie – se construit lui-même à partir de ses morts : son père, et par-dessus tout, sa mère. Les personnages de la Trilogie vivent dans le souvenir de leurs disparus. Ce souvenir ramène le narrateur à ses propres pertes, emportant le lecteur dans une sorte de typhon au cœur de sa douleur.

Là-encore, les « apparitions » de l'oncle vont se produire le plus souvent à partir de moments conviviaux autour des repas : « *Des fèves fraîches, de petites olives noires, du basilic, des bouts de tomate, d'artichaut, de concombres, d'oignons, de poivrons, d'anchois, d'œuf dur s'échappent du pain rond [...]*. »<sup>580</sup> Comment ne pas avoir l'eau à la bouche à la lecture de cette énumération minutieuse de la composition de ce « pan bagnat » de roi ?

La nourriture occupe une place privilégiée dans cet univers puisque là encore, il y va de la transmission ancestrale. On ne mange pas n'importe quoi lorsqu'on est niçois d'origine italienne... Les mets typiques font partie de la figure morale des personnages !

---

<sup>577</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>578</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>579</sup> Alain Tassel, « Bosco portraitiste dans les *Souvenirs* », dans *Les « Souvenirs » d'Henri Bosco : entre autobiographie et fiction*, op. cit., p. 9.

<sup>580</sup> *CL*, op. cit., p. 69.

### 2.3.4.3. Le tragique

Tout comme nous avons étudié Maria et Alba en tant que personnages tragiques, il nous faut envisager maintenant Antonio et Rose. Ces deux amoureux maudits sont liés par la peur de la mort; cette peur sera à l'origine de leur rencontre et de la mort de Rose. En effet, si Antonio pénètre intimement dans la famille de Rose, c'est parce que tout le monde craint pour sa vie : « *le petit des Genaro se mourait* »<sup>581</sup>. Malgré les avertissements d'une « sorcière », la mère de Noël [Le grand frère de Rose. Précisé par nous.] « *s'obstina. Elle donna le sein à Antonio.* »<sup>582</sup> Et Antonio fut sauvé. Il doit donc la vie à cette famille et pourtant, il va y introduire la mort. Le destin va s'acharner. Le terme même est employé par le narrateur : « *Le destin lui avait-il adressé un signe ce 25 avril où Rose finissait de vivre ? [...] Le destin n'avait pas eu le temps de prodiguer des pressentiments. Il était surchargé de besogne.* »<sup>583</sup>

Mais avant de regarder de plus près la mort de Rose, voyons un peu l'histoire de sa famille, nous pourrions dire, l'histoire des morts de la famille. Tout commence avec la mort d'une des sœurs de Rose : « *En 1910, une des sœurs de Rose, Louissette, la plus robuste, mourut en quatre jours, tuée par une peur.* »<sup>584</sup>

Ouvrons une parenthèse : c'est incroyable ce qu'on peut mourir de peur ou de chagrin dans les romans de Louis Nucera. En fait, dans ce cas précis, la « mort de peur » est élucidée quelques lignes plus bas : « *Le lendemain les convulsions se déclarèrent. « Méningite », dit le docteur R.* »<sup>585</sup>

Ensuite, même année, quelques mois plus tard, c'est la sœur aînée qui tombe malade et qui meurt à Lenval, l'hôpital pour enfants, mal soignée, après avoir été opérée – « charcutée » - à la maison par le médecin de famille : « *sœur Blandine, lui ferma les yeux.* »<sup>586</sup>

Enfin la mère, tellement éprouvée par ces deux pertes, se laisse lentement mourir à son tour, et elle s'éteint à peine un an plus tard :

---

<sup>581</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>582</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>583</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>584</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>585</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>586</sup> *Ibid.*, p. 25.

La mère déserta l'insupportable. Reflet décharné d'elle-même, elle s'éteignit doucement, avec indolence, sans que le médecin qui n'était plus le docteur R. puisse l'expliquer; une feuille déchiquetée par la tornade se détachait de la vie.<sup>587</sup>

A toutes ces morts, deux explications sont données, aussi irrationnelles l'une que l'autre. La première est inhérente à l'appartenance sociale de la famille de Rose : « *Le malheur trame pour les humbles d'extraordinaires désastres [...].* »<sup>588</sup>

Il est vrai qu'on mourait plus facilement dans les familles pauvres car l'accès aux soins était difficile. On avait tendance à faire confiance et à accepter les remèdes des médecins : « *Félix raconta : l'opération d'Emma, le mal qui empirait. « Comment, s'insurgea le médecin, tu as laissé faire ça à la maison ! » Félix baissa la tête comme s'il était coupable.* »<sup>589</sup>

La deuxième raison invoquée pour expliquer ces morts successives tient aux vieilles croyances, au mauvais œil, aux superstitions : « *Un mauvais sort avait été jeté sur la famille. On accusa la sorcière du « masage », celle qui, naguère, ne voulait pas qu'Angèle allaitât le petit Antoine.* »<sup>590</sup>

En toute occasion, en lieu et place d'une explication rationnelle, on préfère désigner un coupable à visage humain, comme si le fait de donner figure au responsable rendait plus accessible la fin du mal. Si c'est un humain qui est à l'origine du mal, il suffit de s'éloigner de lui; c'est ce qui se passe pour la fameuse « sorcière » :

On évita de lui adresser la parole. On exagérait à voix basse ses méfaits. Sans doute aurait-on agi plus brutalement si l'on n'avait redouté sa fureur; avec les rejetons des ténèbres on ne sait jamais.<sup>591</sup>

On l'a vu, la culpabilité repose également sur Félix et indirectement sur Antonio. Antonio est le seul et vrai coupable bien sûr, puisque la famille de Rose est passée outre la défense de l'allaiter qui avait été proférée ! Si le narrateur évoque ces vieilles superstitions, c'est parce qu'il les a entendues prononcer et ressasser, et que tout le monde y croyait peu ou prou. Antonio porte donc ce poids tragique de culpabilité. Bien avant la mort de Rose, le voile du malheur plane sur les amoureux, tant leur amour semble parfait, absolu et donc... suspect et impossible ! Ce couple s'inscrit dans

---

<sup>587</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>588</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>589</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>590</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>591</sup> *Ibid.*, p. 25.

la liste des amoureux mythiques tragiques. Nous avons Roméo et Juliette, Paul et Virginie, et chez les pauvres, nous avons Rose et Antonio. Leur amour est marqué par la fatalité, avant même la naissance de Rose et lors de celle d'Antonio. Dès les huit ans de Rose, on les appelle « *les petits amoureux de Carras* »<sup>592</sup>, mais tout le monde a le pressentiment que cet amour est hors norme, qu'il a quelque chose de contre nature : « *Les gens amusés et émus disaient : « Ces chérubins, la passion les prend tôt. »* »<sup>593</sup> D'ailleurs, le cadeau d'Antonio, la bague : « *un trèfle à quatre feuilles* », n'a-t-il pas vocation à conjurer le mauvais sort ? Surtout, ce qui est de mauvais augure, c'est le regard quasi compatissant des autres, comme s'ils savaient... : « *les femmes qui remaillaient les filets s'attendrissaient. Ces deux-là n'auraient peut-être pas si souvent l'occasion de se construire de beaux souvenirs.* »<sup>594</sup>

Cette dernière phrase est-elle une remarque du narrateur adulte qui connaît l'issue tragique, ou sont-ce les propos de ces femmes, énoncés en style indirect libre, que la mémoire collective a transmis ?

Ce jeu même qui consiste à « *[s]ouvent, en secret, [...] s'amus[er] à se marier* »<sup>595</sup> ne laisse rien envisager de bon. C'est comme la petite fille qui joue à être la princesse car elle sait au fond d'elle-même qu'elle ne sera jamais princesse : Rose est la petite fille qui joue à être la mariée car elle porte en elle-même la certitude qu'elle ne le sera jamais : « *Les jours où ils s'amusaient à se marier étaient passés.* »<sup>596</sup> Pourquoi, également, cette insistance viscérale de Rose à perdre sa virginité lors du départ d'Antonio, sinon parce qu'elle sait que le temps leur est compté ? « *Elle eut des gestes maladroits afin de le convaincre, l'attirer. Son corsage s'entrouvrit. Antoine résistait.* »<sup>597</sup> Comment peut-on expliquer, de même, la résistance du jeune homme ? Où est passée l'insouciance de la jeunesse dans son comportement « trop » prévoyant ? « *Il était garçon à voir plus loin que l'instant présent. [...] Toute sa vie, il se souvint du chemisier à fleurs et de la jupe bleu ciel qu'elle portait ce dimanche-là.* »<sup>598</sup>

Il plane sur cette jeune femme quelque chose de tragique : elle perd trop vite sa foi dans le bonheur :

---

<sup>592</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>593</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>594</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>595</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>596</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>597</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>598</sup> *Ibid.*, p. 28.



Rose demeura seule en tête à tête avec ses peines et captive d'un être [...] elle était comme une âme en peine [...].<sup>599</sup> D'autres questions enténébraient son cœur. Était-ce cela la jeunesse ? Un apprentissage afin de s'accorder très tôt au malheur pour qu'il ne prenne pas au dépourvu des personnes désarmées.<sup>600</sup>

Tout est fait dans le récit pour retarder celui de la mort de Rose, mais des indices sont laissés çà et là pour préparer le lecteur :

Acteur d'une tragédie dont les vraies raisons lui échappaient, sa destinée placée dans d'étranges mains, des mains de stratèges, de techniciens, des mains abstraites, il avait tant vu mourir autour de lui que c'était miracle qu'il fût encore en vie. De l'horreur, il en avait bu tout son saoul.<sup>601</sup> [...] visage de Rose. Elle sourit timidement sur la photo, ses yeux noirs sont tristes; elle n'incline pas à l'insouciance. Elle se méfiait de l'avenir.<sup>602</sup> Depuis sa dernière permission, c'était en 1917, Antoine n'avait plus entendu la voix de Rose. Il ne l'avait plus vue vivre.<sup>603</sup>

On retrouvera plus loin, de façon explicite : « *Trop de pleurs ont coulé de ses yeux depuis la mort de Rose.* »<sup>604</sup>

Comme toujours, il y a les fantômes des disparus qui viennent hanter la vie des survivants; très souvent il s'agit de la mère du narrateur, ici, c'est Rose qui vient visiter son amour perdu :

Rose viendra-t-elle le visiter ? En rentrant il a effleuré sa photo.<sup>605</sup> [...] il voltige d'une réminiscence à l'autre. Rose, immuable et sans cesse présente.<sup>606</sup> Peut-être Rose lui apparaît-elle dans sa solitude. Une Rose qui n'a pas changé [...].<sup>607</sup>

Le lecteur devra patienter jusqu'aux pages 132-133 pour réellement apprendre les circonstances de cette mort, et encore pas totalement : il est tout d'abord question des circonstances dans lesquelles Antoine apprit la mort de Rose : « *Marie était la messagère du terrible. Il fut comme vidé de ses pensées. Seule vivait en lui une douleur forcenée dont l'intensité ne diminuait pas.* »<sup>608</sup>

Pendant plusieurs pages, de nouvelles digressions vont retarder encore le récit de cette mort. Le lecteur se prend alors à tout envisager, du plus simple au plus sordide :

---

<sup>599</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>600</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>601</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>602</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>603</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>604</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>605</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>606</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>607</sup> *Ibid.*, p. 236.

<sup>608</sup> *Ibid.*, p. 133.

« Marie racontait. [...] Elle racontait les visites que faisaient Rose à Lucia [...] que Rose cuisinait de mieux en mieux. »<sup>609</sup>

Le lecteur va de nouveau être éloigné de Rose, comme si, finalement, le narrateur n'arrivait pas à formuler l'indicible, de peur de la tuer une nouvelle fois. Il va s'en sortir par un artifice littéraire. Le narrateur va faire mine d'exprimer les pensées intérieures d'Antoine. Les questions que son aimé se pose alors sont celles qui sollicitent le lecteur :

De quoi Rose était-elle morte ? Antoine s'interrogeait et interrogeait. [...] Nul ne pouvait le préciser. « La fatigue », répétait-on.<sup>610</sup> Qu'est-ce qui l'avait tuée ? [...] Finit-il par croire qu'elle était morte de trop de peine ? D'amour ? Qui le saura ?<sup>611</sup>

Voici donc encore une de ces morts mystérieuses : « mort de chagrin », « morte de peur », et maintenant « morte de fatigue ». Chez Nucera, la mort n'est pas clinique, elle est morale. Le lecteur qui élaborait une foule d'hypothèses depuis cent-quarante pages n'en est pas au bout du mystère, et il a envie à son tour de ressasser l'ancienne antienne : « *De quoi Rose était-elle morte ?* ». Il existe toute une déclinaison de maladies mystérieuses dans l'œuvre de Louis Nucera, tant les gens meurent de causes inexplicables. Nous avons les symptômes, les souffrances mais jamais le nom clinique de la maladie. Bien sûr, il est logique de penser à « *la grippe espagnole [qui] faucha beaucoup de monde à Nice; des jeunes surtout, des filles [...]* Ce choléra appelé grippe – mieux valait ne pas affoler les populations - épargna Rose. Mais alors ? » Et chacun d'émettre sa propre hypothèse, ou pour les plus proches, leur poids de culpabilité : « *L'absence d'Antoine était pour beaucoup dans la mort de Rose. Ma mère en était convaincue. La peur la chaperonnait [...]*. »<sup>612</sup>

Le narrateur va se lancer alors dans un véritable pamphlet contre la guerre, censé rapporter les récits qu'Antoine aurait fait à Rose, récits « criminels », « *essayant de dire l'incommunicable* », récits qui, surtout, auraient tué Rose qui « *s'éveillait en sueur. Elle voyait le monde des agonies souveraines, les métropoles de la mort violente.* »<sup>613</sup>

---

<sup>609</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>610</sup> *Ibid.*, pp. 144-145.

<sup>611</sup> *Ibid.*, p. 183.

<sup>612</sup> *Ibid.*, p. 145.

<sup>613</sup> *Ibid.*, p. 148.

La jeune fille est donc passée d'héroïne tragique à l'auréole du personnage mythique, et le chapitre se clôt alors sur une « *Rose deven(ue) légende.* »<sup>614</sup>, et la vie devint littérature, pourrions-nous rajouter... Le narrateur parle même du « *culte qu'il [Antoine, nous précisons] eut et qu'il conserve pour Rose* »<sup>615</sup> : « [...] *Rose et ses yeux pleins de chansons tristes ou gaies, Rose recluse dans l'ineffable sous la légère poussière des ans, et si vivante pourtant.* »<sup>616</sup> Même le portrait physique de Rose est un portrait fantasmé, quasi irréel : « *ses yeux noirs sont tristes* »<sup>617</sup>, « *Rose, immuable, est sans cesse présente.* »<sup>618</sup>, « *Rose était divine.* »<sup>619</sup>

Elle est la seule fille survivante de la famille, toutes les autres sont mortes : Louissette, Emma, la mère : « *A seize ans Rose restait la seule femme de la maison.* »<sup>620</sup>. Plus vraiment une enfant, pas encore une femme, Rose ne peut connaître qu'une adolescence faite de contraintes :

Elle s'occupait de son père, de son frère Noël. Elle apprenait la couture. Elle avait peu d'heures à consacrer à Antoine. [...] D'autres questions enténébraient son cœur. Était-ce cela la jeunesse ? Un apprentissage afin de s'accorder très tôt au malheur [...].<sup>621</sup>

A seize ans, Rose semble avoir tout vécu ou presque des vicissitudes de la vie de femme adulte pauvre. La seule chose qui lui reste à perdre est sa virginité : Antoine le lui refuse, il lui ferme les portes de la connaissance amoureuse alors qu'elle pressent que le temps lui est compté et qu'il lui reste peu à vivre : « *Les yeux noirs de Rose étaient plus sombres que d'habitude. Son regard était fixe, intense. On eût dit qu'elle s'offrait en sacrifice.* »<sup>622</sup>

Cet amour non consommé devient un amour idéalisé, au-dessus ou au-delà de l'amour humain. Même le nom de Rose ne doit pas être prononcé de peur que le charme ne cesse d'agir : « *Ne prononce plus jamais le nom de Rose.* »<sup>623</sup>, ordonne Antoine à son frère. Comme si le seul fait de prononcer son nom risquait d'entacher la Sainte Vierge que Rose a fini par devenir. Elle va d'ailleurs finir par entraîner nos

---

<sup>614</sup> *Ibid.*, p. 153.

<sup>615</sup> *Ibid.*, p. 222.

<sup>616</sup> *Ibid.*, p. 246.

<sup>617</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>618</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>619</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>620</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>621</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>622</sup> *Ibid.*, p. 28

<sup>623</sup> *Ibid.*, p. 63.

deux compagnons de promenade dans un itinéraire géographique et spirituel : « *Antoine s'arrête à la fontaine. Il veut y boire [...] Quand elle venait là, Rose emplissait une bouteille et l'emportait à la maison.* »<sup>624</sup>

Enfin, il faut sacrifier à l'inévitable visite au cimetière : « *Et Dieu sait s'il s'y est rendu ! Des années et des années !* »<sup>625</sup>

La seule fois où Rose nous paraît réelle, c'est à travers ses lettres, à travers cette correspondance amoureusement conservée par l'oncle et qu'il confie au narrateur, comme le seul héritage digne de ce nom. Les derniers mots du roman sont consacrés à Rose, comme un ultime clin d'œil, et c'est la vie qui l'emporte : « *Sur le buffet, dans son cadre, timidement, Rose souriait.* »<sup>626</sup>

## 2.3.5. Portrait(s) dans *Le Kiosque à musique*

### 2.3.5.1. Généralités

Comme les deux autres romans, le troisième de la Trilogie recourt au système de récits enchâssés. Le roman s'ouvre sur Monsieur Adrien que le lecteur pourrait prendre pour le personnage principal : or celui-ci va plutôt être le pré-texte à un autre récit, celui de Jean et Mireille, même si les évocations d'Adrien ponctueront le récit d'un bout à l'autre du roman.

Monsieur Adrien est allongé sur son lit, les mains jointes.<sup>627</sup> Monsieur Adrien [...] était comptable dans une quincaillerie en gros.<sup>628</sup> [...] Monsieur Adrien fut mis en terre.<sup>629</sup> Il ne dira plus rien, Monsieur Adrien qui savait des choses premières [...].<sup>630</sup> Il était loin, Monsieur Adrien.<sup>631</sup> Le cœur en deuil, Monsieur Adrien ne consentit plus à se prendre en charge.<sup>632</sup> La guerre, Monsieur Adrien la termina d'abord à Sospel [...].<sup>633</sup>

Certes, tous les grands événements de la vie de « *Monsieur Adrien* » nous sont restitués dans le roman, mais un autre portrait en constitue le cœur : celui de Mireille.

---

<sup>624</sup> *Ibid.*, p. 164.

<sup>625</sup> *Ibid.*, p. 182

<sup>626</sup> *Ibid.*, p. 251.

<sup>627</sup> *LKM, op. cit.*, p. 11.

<sup>628</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>629</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>630</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>631</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>632</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>633</sup> *Ibid.*, p. 117.

Voyons pour commencer l'histoire de Monsieur Adrien. Nous nous attarderons ensuite plus longuement sur le portrait de Mireille.

### 2.3.5.2. Monsieur Adrien

Le roman s'ouvre sur l'odeur pestilentielle du cadavre de Monsieur Adrien : « *l'odeur qui a pris possession de la pièce.* »<sup>634</sup> A côté de ce détail macabre, le narrateur va alors user d'un euphémisme pour introduire un élément positif de sérénité : « *On dirait qu'il dort* »<sup>635</sup>. Dans l'œuvre de Louis Nucera, la mort apparaît très souvent comme programmée, décidée à l'avance : « *il ne voulait plus vivre. Il me l'avait assuré [...] Mais ça ne durera pas. Je te le promets [...]* »<sup>636</sup> Comme si l'être humain avait le don de maîtriser sa destinée...

Celui qui reste refuse l'absence et ne se résigne pas, il continue à attendre : « [...] *ils se l'étaient promis : "Le premier qui disparaîtra viendra parler à l'autre." On rapportait que de telles conversations se tenaient.* »<sup>637</sup>

Le personnage est toujours décrit en fonction d'un autre, sa femme, Clarence. Il existe un imaginaire du couple nucerien, tant celui-ci répond à une représentation spécifique romanesque. Comme si le fait de n'avoir – quasiment - jamais connu ses parents en couple amenait le narrateur à voir des couples parfaits partout autour de lui. En effet, la complicité parfaite d'Adrien et de Clarence rappelle l'amour d'Antonio et de Rose, qui rappelle celui d'Anselmo et de Maria... et qui rappelle enfin celui du narrateur et de Mireille : on peut aller jusqu'à dire également que cette complicité nous rappelle celle du couple formé par Suzanne et Louis... On s'aime beaucoup dans l'œuvre de Louis Nucera, et on s'aime pour la vie et passionnément : « [...] *dès qu'ils étaient séparés, ils s'ennuyaient l'un de l'autre. « C'est ridicule, murmurait-elle, après tant d'années. » [...] D'être ensemble leur suffisait pour respirer* »<sup>638</sup>

Il existe réellement un idéal du couple : les hommes sont des hommes droits, respectueux, engagés juste ce qu'il faut dans l'histoire de leur temps. Ce sont surtout des amoureux transis, qui aiment, respectent et servent leur épouse, ce sont des chevaliers servants. Nous retrouvons ici quelque chose de l'amour courtois du Moyen

---

<sup>634</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>635</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>636</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>637</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>638</sup> *Ibid.*, p. 12.

Âge... Les femmes allient fragilité et robustesse face au travail, ce sont toutes de « *petites princesses* » à qui la vie n'a pas offert de trône. La seule richesse de leur existence est d'avoir su trouver leur Prince...

Car on meurt d'amour, nous l'avons déjà souligné, dans les romans de Louis Nucera. L'amour n'est pas un sentiment évoqué à la légère. Dans l'amour, on engage sa vie, et parfois on la perd. Il en est ainsi d'Alba et de Rose...

Enfin, Monsieur Adrien est le personnage qui introduit dans l'histoire la réflexion politique sur l'échec du communisme : ancien communiste lui-même, ami de l'Anarchiste, il est la porte vers le retour de Louis Nucera sur son engagement. Nous y reviendrons.

### 2.3.5.3. Le portrait de Mireille

#### 2.3.5.3.1. Portrait de la perfection

Pages	Corps	Visage	Regard	Modalisation
20, 22	« <i>filles</i> »			« <i>jeune</i> », « <i>grande</i> »
21			« <i>yeux [...] noirs</i> »	« <i>très grands</i> »
22	« <i>jambes</i> »			« <i>élancées, tout en long musclées</i> »
22		« <i>nuque</i> »		« <i>belle</i> », « <i>dégage bien la tête</i> »
22	« <i>son corps</i> »			« <i>joue de la beauté en virtuose.</i> »
22	« <i>peau</i> »			« <i>ensoleillée</i> »
22	« <i>poitrine</i> »			« <i>haute</i> », « <i>ni trop lourde, ni trop menue : parfaite.</i> »

Plus qu'un portrait physique, le narrateur nous livre ici un tableau subjectif qui est à la fois celui de la femme selon ses goûts et celui de l'idéal féminin, toujours assorti de nombreux modalisateurs. Nous découvrons, à travers quelques notations, une « évaluation » qui se sur-imprime sur la simple vision : « *aristocratie* »<sup>639</sup>, « *noblesse* »<sup>640</sup>, « *parfaite* »<sup>641</sup>

<sup>639</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>640</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>641</sup> *Ibid.*, p. 22.

Le portrait de Mireille frise la perfection. Plus que sur la beauté physique à proprement parler, l'accent est mis sur la noblesse de l'allure du personnage : telle une statue grecque, Mireille « *respir[e] la grâce.* » Le terme est d'ailleurs répété à deux reprises dans la page et devient un véritable attribut moral : « *prestige* »<sup>642</sup>, « *délicatesse* »<sup>643</sup>, « *dignité secrète* ».<sup>644</sup>



25. Suzanne et Louis

On retrouve sous la plume de Louis Nucera une approche de l'écriture du portrait analysée par Alain Tassel à propos de Bosco :

[Il] établit une corrélation entre les aspects de la physionomie et la principale facette de la psychologie. [...] le portrait révèle le caractère du personnage, permet de faire l'économie d'une analyse psychologique, et, en même temps, produit une impression particulièrement forte sur le lecteur.<sup>645</sup>

---

<sup>642</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>643</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>644</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>645</sup> Alain Tassel, « Bosco portraitiste dans les *Souvenirs* », op. cit., p. 4.

Le narrateur est sensible à la grâce plastique de la femme, il la contemple en peintre. Il va même pousser l'artifice littéraire jusqu'à nous livrer ses mensurations : « 1,71 m, 50 kg, 85, 55, 88 cm. »<sup>646</sup> Notations dignes des critères des gravures de mode et du mannequinat, ou transparaissent aussi les fantasmes masculins du narrateur, mais qui s'élèvent à la hauteur d'un idéal intemporel. Il va ensuite détailler ses vêtements qui là encore révèlent la même grâce.

Enfin, une importance toute particulière est accordée au sourire, auquel il est fait allusion à plusieurs reprises : « *Elle m'offre un vrai sourire [...] Mais ce sourire demeure sur fond de chagrin* »<sup>647</sup>, « *Elle sourit* »<sup>648</sup>, « *Malicieuse et angélique, elle souriait.* » Et il est vrai que Suzanne, c'est d'abord un sourire, conservé intact ! Ne ressemble-t-il pas aussi au « *sourire timide et tendre* » de la mère de Louis, « *celui que dessinaient ses lèvres quand elle évoquait mon père et qui lui mouillait les yeux.* »<sup>649</sup>

### 2.3.5.3.2. L'histoire de Mireille<sup>650</sup>

C'est une tranche de vie qui va nous être bientôt livrée au fil du roman. Comme à son habitude, le narrateur ne va pas nous fournir tous les éléments, nécessaires à notre compréhension, d'une seule traite. Nous allons devoir reconstituer le puzzle au fur et à mesure de notre lecture. Nous avons connaissance de son métier à la deuxième rencontre : « *secrétaire-dactylo au Bureau d'aide médicale gratuite; elle dit l'AMG [...]*. »<sup>651</sup>

Vient ensuite l'évocation des membres de sa famille : « *sa mère, ses deux sœurs Solange et Geneviève, son jeune frère, son père [...] un chat, Pompon [...]*. »<sup>652</sup>. Nous apprenons plus loin que son père est « *chauffeur de poids lourd* ». <sup>653</sup>

A l'intérieur donc du portrait principal de Mireille, vont se dessiner de mini portraits : tout d'abord, et en détail, celui d'Aldo, le père de Mireille<sup>654</sup>, et avec lui le portrait du grand-père et de la grand-mère. L'histoire d'Aldo se poursuit avec celle de

---

<sup>646</sup> LKM, op. cit., p. 26.

<sup>647</sup> Ibid., p. 37.

<sup>648</sup> Ibid., p. 40.

<sup>649</sup> Ibid., p. 42.

<sup>650</sup> Pour avoir longuement interrogé Suzanne à ce sujet, nous confirmons ici que Mireille et Suzanne se confondent à tous égards. Tous les éléments évoqués de la vie Mireille (le père déporté, le séjour chez une tante en Italie, la scoliose et le corset, le père malade, le métier exercé...) correspondent à la propre vie de Suzanne, certes romancée.

<sup>651</sup> Ibid., p. 34.

<sup>652</sup> Ibid., p. 27.

<sup>653</sup> Ibid., p. 41.

<sup>654</sup> Ibid., pp. 43-46.



sa déportation : « *Il avait eu l'imprudence de cacher une famille juive dans le gazogène bâché qu'il pilotait* »<sup>655</sup>. Le père va alors être déporté « *Nacht und Nebel* » et sa famille le pensera mort. Pour espérer le ramener à la vie, chacun va éprouver le poids de sa culpabilité : « *Elle ne se plaindrait plus; elle le promettait.* »<sup>656</sup>

C'est alors l'apprentissage de la misère pour Mireille, et cela aussi va contribuer à sa séduction sur le narrateur. La misère qu'il a lui-même connue, elle l'a vécue aussi : « *les jours sans pain foisonnaient.* »<sup>657</sup> Mireille, à huit ans, est obligée de travailler comme une adulte pour suppléer sa mère : « *ménage chez un docteur, nettoyage dans une coopérative [...]* Mireille gardait son frère et ses sœurs, il lui restait du labeur à la maison ! »<sup>658</sup> Elle finira par tomber malade elle aussi.

Mireille, c'est une Cosette des temps modernes : quelle autre héroïne aurait pu davantage attirer l'attention de notre narrateur écrivain ? Cette créature tragique aux « grands yeux noirs » allait devenir sa muse. Souffrante et chétive, Mireille, partie dans sa famille italienne – « *une parente d'Aldo* »<sup>659</sup> - pour se refaire une santé, va en fait incarner la figure de l'héroïne traditionnelle, enfant maltraitée, souffre-douleur de l'adulte : elle dormait « *dans la remise, au fond du jardin* »<sup>660</sup>, au milieu des « *araignées [...]* *souris [...]* *cafards* »<sup>661</sup>. Poursuivie par la tyrannie d'une marâtre, elle devient vite l'esclave de la famille, à peine nourrie et exploitée. Très vite, dans l'imaginaire du lecteur, elle va renvoyer à Cosette : « *Elle faisait aussi la plonge, dehors, dans la cour. [...]* *Quand il faisait froid, des journaux enveloppaient ses pieds.* »<sup>662</sup>

Aux persécutions de ses hôtes, il faut également ajouter l'injustice et les accusations mensongères : on l'accuse de vol, de vandalisme, on la frappe, on l'insulte : « *Les gifles ne se perdent pas toujours.* »<sup>663</sup>

Poursuivons notre comparaison : que penser du matin où Mireille-Cosette rencontra « *un homme, efflanqué à se casser* »<sup>664</sup> ? Comment ne pas faire le rapprochement avec Jean Valjean ? Certes, c'est un double inversé de Valjean, force de

---

<sup>655</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>656</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>657</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>658</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>659</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>660</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>661</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>662</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>663</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>664</sup> *Ibid.*, p. 64.

la nature quand lui est un survivant de la déportation, mais le père de Mireille symbolise, de la même façon, le sauveur qui surgit quand on ne s'y attend plus. C'est alors qu'il nous semble lire une réécriture des *Misérables* de Victor Hugo, lorsque le narrateur évoque le départ de Mireille avec « *son balluchon prestement fait* »<sup>665</sup>

On peut affirmer que si le physique, si « *racé* »<sup>666</sup>, de la femme méditerranéenne qui « *sent toujours le soleil et l'abricot* »<sup>667</sup>, a séduit Jean, son histoire a fait le reste. Il est certain que ce destin digne des plus grands romans du XIX<sup>ème</sup> l'interpella : « *Ce qui a été vécu, très tôt, par un enfant se grave en lui et marque sa personnalité* »<sup>668</sup>.

Pour poursuivre sur notre imaginaire des contes enfantins, à côté de l'héroïne Cosette, « *cette sale gosse* »<sup>669</sup>, un autre rapprochement intéressant s'impose, dans l'histoire de Mireille chez Renata, entre la mésaventure du bénitier et la légende de Barbe bleue. Que penser en effet des taches « *d'encre rouge [qui] maculaient ses doigts*. »<sup>670</sup> Quelques lignes plus loin, il est même question du « *diable dans son foyer* »<sup>671</sup>. Cette « *diabliesse* » ignorait alors qu'elle se construisait une éternité, un paradis littéraires que plus personne ne pourrait lui retirer.

Nous l'avons noté, l'art du peintre se retrouve dans la technique du portrait.

Plus que d'amour, Nucera nous parle de l' « *harmonie de ses lignes* »<sup>672</sup> : c'est bien là le vocabulaire du peintre... De même, le vocabulaire employé pour évoquer le comportement de Jean face à Mireille appartient au champ lexical de la vue : « *je l'observais [...] le spectacle [...] mes yeux, obstinés, fixaient [...] tu me scrutes* ».<sup>673</sup>

Mireille va enfin et surtout être celle qui écoute et devient complice du rêve d'écriture de son amoureux : « *Jamais je ne m'étais livré à de telles confidences; l'écriture était mon jardin secret et j'aurais eu trop peur qu'on se moquât de moi*. »<sup>674</sup>. Justement, Mireille ne se moquera pas et saura l'accompagner tout au long de son rêve. Elle va devenir l'auditoire privilégié des histoires de Jean qui les tient lui-même de sa mère...

---

<sup>665</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>666</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>667</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>668</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>669</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>670</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>671</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>672</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>673</sup> *Ibid.*, pp. 70-71.

<sup>674</sup> *Ibid.*, p. 76.

### 2.3.5.3.3. Le goût du tragique

Nous l'avons vu à travers les portraits de l'héroïne de *l'Avenue des Diables-Bleus*, Maria, puis à travers Antonio, dans *Chemin de la Lanterne* : Louis Nucera est attiré par les héros tragiques. Mireille est une de ces héroïnes tragiques : cette grande déesse brune aux yeux noirs plein de mystère est marquée elle aussi par le tragique. Tragique d'une enfance qui ne fut pas une véritable enfance, enfance de travail, de contraintes, de gifles aussi, nous l'avons vu; et puis ce fut également une enfance marquée par le tragique de l'existence et de la mort.

Le premier épisode marquant est tout d'abord la mort de la grand-mère, cette ouvrière agricole « *décapitée sur le bord de la route alors qu'elle s'en retournait aux champs, à la nuit tombante* », par « *une faux qui dépassait d'un chargement de fourrage tiré par un tracteur* »<sup>675</sup>. La symbolique de la mort à la faux ne saurait être plus claire. Ensuite vint la dure expérience de la déportation pour le père, nous l'avons évoquée.

Pour finir, la jeune femme doit affronter la maladie et la mort de son père : « *Mireille arriva à la maison, défaite [...] Aldo [...] souffrait d'un cancer du poumon* »<sup>676</sup>, « *Il s'éteignit une nuit, sans appeler personne.* »<sup>677</sup>

Nous pouvons aussi inclure dans cette prédestination tragique l'accident de solex de Mireille où sa survie releva du « *miracle* »<sup>678</sup>.

Et enfin, la maladie marque toute l'enfance de Mireille : on lui découvrit « *une cypho-scoliose avancée* »<sup>679</sup>. Elle vivra son enfance enfermée dans « *une coquille de plâtre* », petite princesse prisonnière de sa cage qui rappelle de nouveau étrangement un conte pour enfants, celui de la Belle-au-bois dormant prisonnière du sommeil et du sortilège...

On le voit, les héroïnes de Louis Nucera ne sont jamais insouciantes : ce sont des femmes qui portent le poids du tragique de la famille; tous gens pauvres, empreints de noblesse et de dignité, remplis de grandeur d'âme et de sensibilité. Ces personnages se construisent à travers une histoire familiale douloureuse et n'oublient jamais le ruisseau d'où ils sont sortis.

---

<sup>675</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>676</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>677</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>678</sup> *Ibid.*, p. 201.

<sup>679</sup> *Ibid.*, p. 206.

Surtout, dépassant le « type », le portrait confine au mythe : chaque type de personnage va figurer une « tranche » d'humanité, toutes ces tranches superposées visant à représenter l'Homme. Les personnages nuceriens vont donc s'ériger en symbole. Mais à l'inverse de Victor Hugo qui va s'inscrire dans une symbolique chrétienne, celle de Louis Nucera est ici très laïque : certes, il est question de culpabilité, de rachat, mais nous ne trouvons nulle part l'idée que la souffrance permet le rachat. L'homme doit lui-même se donner les moyens de son rachat. C'est la seule manière pour cette classe sociale d'échapper à sa destinée tragique : en prenant conscience de sa supériorité morale. L'expérience de la souffrance lui donne accès à un degré supplémentaire d'humanité.

### 2.3.6. Le portrait de la mère du narrateur dans la Trilogie

Dans la vie j'essaie de me comporter comme si je pouvais toujours encourir [l]a réprobation [de ma mère].<sup>680</sup>

Nous l'avons vu, les trois romans de Louis Nucera qui font l'objet de cette étude sont construits autour d'un personnage principal, dont nous sommes censés découvrir l'histoire : Maria, Antonio, Mireille. Autour de ces héroïnes, nous pourrions dessiner des cercles concentriques dans lesquels nous placerions les personnages secondaires qui ont compté pour les personnages principaux : la famille, les amis très proches. Une catégorie de personnages se détache également. Ce sont les « morts », les disparus, qui ont marqué la vie du personnage principal : Alba et Anselmo dans *Avenue des Diables-Bleus*, Rose dans *Chemin de la Lanterne* et Adrien dans *Le Kiosque à musique*. Ces morts tiennent une place importante dans les romans, car, de fait, chaque être humain bâtit sa vie sur les cendres de ses morts, comme nous l'avons déjà souligné. Conception pour le moins pessimiste de la vie, car ces morts continuent à venir visiter les vivants et surtout influent sur leur destin au point, pour certains, de les amener à sacrifier leur propre vie : ce sera le cas d'Antonio.

Parmi ces disparues, il en est une qui apparaît, en transparence, mais de façon continue, comme le continent caché de la Trilogie. C'est la mère du narrateur :

Une insécurité intérieure me persécute. J'ai tant redouté de chagriner ma mère que cette crainte s'épand dans la vie courante, nuançant mes impulsions, m'anéantissant,

---

<sup>680</sup> ADB, op. cit., p. 91.

m'incitant à abandonner le dernier mot à plus balourd que moi : ce qui n'est pas peu dire. Cette attitude se confirme journallement. Je me prends en flagrant délit de faiblesse, la main dans le sac aux concessions. Ça use.<sup>681</sup>

Le complexe d'Œdipe ne se réduit pas simplement, comme on le pense couramment, à l'amour pour l'un des parents et à la haine envers l'autre. Les conséquences sur le plan symbolique du conflit œdipien sont fondamentales pour l'avenir de l'enfant. En fait, le petit enfant est confronté à une situation qui l'oblige, dans le meilleur des cas, à remettre en question son vécu d'avant l'Œdipe, c'est-à-dire la relation qu'il avait avec sa mère.

Le « père », en sa fonction, est celui qui ouvre l'enfant à la loi du désir. Même si l'entrée dans le monde du désir peut être considérée comme une évolution « favorable » pour le psychisme de l'enfant (car sortir de la relation fusionnelle d'avec la mère, c'est aussi quitter la psychose), il n'empêche que nous gardons tous des traces de cette relation antérieure.

De là naît une relation particulière entre la mère et le fils. La mère voudrait voir son fils réussir sans elle, mais elle tremble de le perdre. Il voudrait rester tout pour elle, mais il rêve de s'en détacher. Les sentiments entre mère et fils sont plus complexes et plus ambivalents qu'il n'y paraît...

Du côté de la mère, comment autoriser son fils à exister loin d'elle ? Comment se passer de lui ? Comment résister aux frustrations qu'engendre toute séparation ? Du côté du fils, comment trouver la force de voler de ses propres ailes ? Comment se séparer de celle qui lui a donné la vie pour s'engager auprès d'un autre amour ? Comment aussi ne pas la heurter ?

Le thème de la mère en littérature ouvre des champs inépuisables pour la création littéraire. Visage de l'amour sacré, de la protection, la mère est la référence première, le premier idéal pour l'enfant. *Le Livre de ma mère* d'Albert Cohen, *Sido*, de Colette, *La Promesse de l'aube*, de Romain Gary... La liste serait longue et chaque écrivain, à un moment de sa vie, s'est essayé au difficile exercice de parler de sa mère ou plutôt d'écrire « sur » sa mère.

---

<sup>681</sup> ADB, *op. cit.*, p. 213.



26. Romain Gary, Louis est de dos

Ce tribut correspond très souvent à une image totalement idéalisée de la mère. Cette idéalisation est souvent associée au thème de la mère absente ou décédée. Les romanciers transforment alors l'écriture en démarche évocatrice et compensatoire, censée combler le vide d'amour qui a été provoqué par la mort de la mère, vide qui a de graves conséquences sur la formation identitaire de l'enfant ou du jeune adulte. Sans le vouloir, elle le pousse vers un état généralisé de déception, vers l'échec de sa vie sentimentale, mais également vers la littérature et l'art.

Très présente dans l'existence de son fils, la mère se trouve à l'origine de toutes les démarches créatrices de celui-ci, ferment de la création, même si son attitude s'avère parfois contraignante. On peut même parfois y déceler une sorte de transfert symbolique du talent littéraire de la mère vers le fils, ce qui conduit à l'idée de l'héritage culturel maternel.

Nous allons nous efforcer de montrer l'importance du visage maternel dans l'œuvre de Louis Nucera.

### 2.3.6.1. Du goût du tragique à la tragédie

Immigrée italienne habitant Nice, la mère de Louis Nucera se retrouve très jeune veuve de guerre, avec la lourde charge d'un enfant à élever et à nourrir seule. Son mari, ce Nucera, dont le nom signifie de façon prémonitoire « Il n'était pas là », est d'abord un survivant : survivant, et donc héros, dans l'imaginaire familial et collectif, de la Première Guerre mondiale, la « Grande Guerre » de 14-18; survivant toujours après-guerre puisqu'il est malade, tuberculeux, puis finalement emporté en 1933 par les stigmates de cette folie meurtrière. Cet homme laissera trop peu de souvenirs dans la conscience de l'enfant puisque Louis Nucera a cinq ans à sa mort. On retiendra de celui-ci la passion du cyclisme, de la boxe mais surtout de l'automobile. Peut-être faut-il y voir la naissance de la passion pour le sport chez Louis Nucera plus tard ? Les seuls souvenirs du père qu'il évoquera sous sa plume sont donc des souvenirs qu'on lui aura racontés.

Les fins de mois ne sont pas faciles pour la mère et le fils : on devrait même dire les moitiés de mois car Louis racontait souvent qu'au quinze du mois, il fallait déjà s'interroger pour savoir comment on allait pouvoir manger. Sans métier, seule, sa mère parvient néanmoins à rester digne devant cet enfant et à lui donner le sens de l'honneur et du devoir. Dans cette destinée, elle semble prendre les traits d'une Madone ou d'une héroïne tragique, revêtue de noir. Louis Nucera ne se souviendra d'elle qu'en tenue de deuil, ne s'autorisant plus aucun plaisir, ne se donnant plus le droit au bonheur. Elle s'est mise à redouter tout et à envisager toujours le pire comme certitude de l'avenir : « *Avec son habitude du terrible, elle vivait sous la dépendance du pire. Le malheur lui donnait de l'imagination.* »<sup>682</sup>

« La peine » semble être un état permanent chez cette femme qui quelque part est morte avec son mari : « *cette peine de ma mère* »<sup>683</sup>. Elle a vécu en s'interdisant de vivre et a développé un esprit du sacrifice et du renoncement :

Elle [...] s'interdisait de porter un maillot. Je me demande d'ailleurs si elle avait eu besoin de se l'interdire; mon père était mort donc elle ne devait plus montrer une épaule, un soupçon de cuisse.<sup>684</sup>

---

<sup>682</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>683</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>684</sup> *Ibid.*, p. 57.

Elle n'est plus femme, elle n'est plus que mère. Lourde tâche à l'époque à assumer seule.

Mais il faut bien dire qu'en s'interdisant de vivre, elle refuse également le droit à la vie pour son fils. Ayant perdu son mari, elle craint, tout le reste de sa vie, de perdre le seul être qui compte à ses yeux : son fils. Appelons-en à cet instant à Sigmund Freud... En effet, ce fils qu'elle protège, ne lui a-t-elle pas donné le visage du père ? Du père ressuscité et qu'elle se ferait un devoir de maintenir en vie ? Comme s'il lui était possible de rejouer le temps et d'échapper cette fois au destin funeste ? « [E]lle redoutait tant que malheur m'arrive ! »<sup>685</sup> Or le pire est déjà arrivé, elle a perdu son mari, elle est seule avec son fils.

Elle passe donc toute sa vie à le surprotéger : « *Elle était comme ça, ma mère, elle se bricolait des anxiétés. [...] elle préférait m'avoir sous les yeux.* »<sup>686</sup> « *Parfois l'angoisse l'étreignait : elle ne me voyait plus.* »<sup>687</sup>

C'est ainsi que nous verrons combien elle a quelque peu empêché cet enfant d'être un enfant, lui dictant des interdits qu'il ne pouvait comprendre et lui laissant ensuite des remords qui laissèrent en lui le goût de l'anxiété et de la mélancolie qui le définissait si bien.

Comment ne pas noter que Louis Nucera a été élevé dans la crainte du pire, dans la crainte du danger, de l'accident et qu'il a fini sa vie de façon dramatique, sous les roues meurtrières d'une voiture ? Quelle part de prémonition y avait-il chez cette femme ?

### 2.3.6.2. Le complexe d'Œdipe

Dans le complexe d'Œdipe, défini par Sigmund Freud, le père est celui qui perturbe la relation privilégiée que l'enfant entretient avec sa mère; et ce, d'autant plus si celle-ci se montre très protectrice et accorde « le maximum d'attention » à son enfant.

Le père passe toujours au second plan, qu'il le veuille ou non. C'est un peu comme si l'enfant percevait son père à travers le regard de sa mère; en d'autres mots, le père

---

<sup>685</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>686</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>687</sup> *Ibid.*, p. 58.



n'aura de réel accès à son enfant qu'à travers la mère. Il faut que, quelque part, la mère « présente » le père à l'enfant pour que celui-ci le reconnaisse.

Le rôle de « père » est joué par celui qui, directement, impose sa présence ou indirectement, est interprété par la mère qui parle de lui. L'enjeu est de parvenir à ce que l'enfant s'aperçoive de la présence d'un « tiers ». A partir de là, c'est l'imaginaire de l'enfant qui se met en route: l'enfant ne va pas regarder d'un bon œil ce tiers qui l'arrache à sa mère, puisqu'il n'est plus alors la préoccupation exclusive de celle-ci. Si la mère se retourne si souvent vers le père, même en se contentant d'en appeler à lui comme figure morale, elle plonge l'enfant dans un grand désarroi et lui fait envier cet autre qui occupe toutes ses pensées.

L'enfant se met donc à "désirer" quelque chose, c'est à dire qu'il perçoit un manque en sa personne et cherche à le combler. Lui qui jusque là était « comblé » par sa mère, c'est à dire satisfait sans même qu'il ait vraiment à le demander, voilà maintenant qu'il se met à désirer. Le père absent est donc idéalisé comme il le fera plus tard de sa mère : *« On donne de la mémoire à l'oubli; le souvenir pieux tend à l'apothéose. Ma mère a vécu dans le culte de mon père, elle m'a voulu servant de ce culte. »*<sup>688</sup>

Dans l'œuvre de Louis Nucera, on a l'impression que c'est après ce désir inaccessible que court l'écrivain à travers son œuvre littéraire.

Les relations qu'il décrit avec sa mère tout au long de son enfance et même de sa vie de jeune homme sont troublantes. Sans aller jusqu'à parler de relations symboliquement incestueuses, on peut dire que l'absence du père et le vide que celle-ci a provoqué créent entre la mère et le fils une relation fusionnelle. Leur vie ressemble à celle d'un vieux couple : non pas la tendresse enfantine, les jeux, mais les courses qu'il faut faire, les repas qu'il faut préparer, le périple qu'il faut accomplir chaque semaine, le même jour, jusqu'au cimetière...

---

<sup>688</sup> *Ibid.*, p. 30.

### 2.3.6.3. Une relation fusionnelle

Pour cette femme à qui il ne reste que son fils, la seule façon de survivre, c'est de vivre à travers lui, par procuration en quelque sorte : « *Depuis belle lurette les rêves l'avaient quittée. [...] Mais pour moi, elle continuait à espérer.* »<sup>689</sup>

Les gestes familiers dont il est question dans l'œuvre, sont ceux d'un vieux couple : « *On s'embrassait... Trente-six ans... Trente-six ans de belles joies [...]* »<sup>690</sup>

Ce sont les sorties rituelles, qui sont réservées au... père, avec le cérémonial du cimetière, « *[d]e cinq à quinze ans, chaque jeudi [...]* »<sup>691</sup>

Ce sont les repas que l'on partage : « *La plupart des repas je les prenais avec ma mère [...] c'était ridicule et rituel.* »<sup>692</sup>

Ce sont leurs plats préférés : « *la tourte de blette...* »<sup>693</sup> et ceux réservés aux grandes occasions, comme les andouillettes pour fêter la réussite au certificat d'études...

Leur amour est un amour exclusif : « *la seule personne qui comptait dans ma vie* »<sup>694</sup>. L'amoureuse de toute sa vie, c'est sa mère. Lorsqu'il rencontre des femmes, un de ses premiers réflexes, c'est de les comparer à sa mère : « *un sourire qui ne me dépayait pas : ma mère avait le même.* »<sup>695</sup> C'est sa mère qu'il recherche à travers ses conquêtes, jusqu'à sa rencontre avec la femme de sa vie, « Blanche neige Suzanne », qui parviendra enfin à détrôner la Reine mère...

Sa mère l'accompagne partout. De peur de le perdre ? De peur qu'il ne lui arrive quelque chose ? Ou peut-être, tout simplement, par une peur égoïste, légitime, de se retrouver seule, totalement seule ? Reprenons le titre donné à la dernière œuvre posthume d'Albert Camus : une fois le père disparu, le fils unique devient alors « *Le Premier homme* »<sup>696</sup> et le seul homme également.

---

<sup>689</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>690</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>691</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>692</sup> *Ibid.*, p. 171.

<sup>693</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>694</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>695</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>696</sup> « 3) Arrivée en Algérie pour « les événements ». Recherche. Voyage à Mondovi. Il retrouve l'enfance et non le père. Il apprend qu'il est le premier homme. », Albert Camus, *Le Premier homme*, Cahiers Albert Camus VII, Paris, Éditions Gallimard, NRF, 1994, p. 306.

Ainsi, aux résultats du certificat d'études, le jeune Nucera n'est pas, comme les autres enfants, auprès de ses copains : « *L'après-midi [...] on attendait devant l'école avant l'heure, ma mère et moi.* »<sup>697</sup>

Lors du départ au service militaire, loin de l'image rituelle de la fiancée embrassant son amoureux sur le quai de la gare, ici c'est la mère qui est présente et même si son fils a un peu honte, il n'en montrera rien : « *Elle était désespérée de ne pouvoir m'accompagner sur les lieux de la mise en uniforme. [...] J'étais gêné; mais je ne montrais nulle impatience.* »<sup>698</sup>

Au service militaire, victime d'une punition, lorsque Louis se retrouve dans l'incapacité de pouvoir donner des nouvelles à ceux qu'il aime, il ne pense qu'à sa mère :

Depuis des années, quand j'étais séparé d'elle, pas un jour ne s'écoulait sans que je lui poste une lettre. Près d'une semaine était passée : je n'avais pas donné de nouvelles. J'imaginai son désarroi.<sup>699</sup>

Même et surtout, son éveil sexuel est également marqué par l'omniprésence de la mère. Lorsqu'il parle des femmes qu'il a aimées et avec lesquelles il passa quelques nuits, le récit de « l'exploit » se termine invariablement par le rappel suivant :

J'enfourchais ma bicyclette et, qu'il soit cinq ou six heures, que je sois à l'autre bout de la ville, je pédalais vers l'avenue des Diables-Bleus. Ma mère m'attendait. Elle ne pouvait admettre de ne pas me voir de toute une nuit : et s'il m'arrivait quelque chose ? Toute argumentation était inutile. J'écoutais ses reproches, ses mises en garde [...].<sup>700</sup>

Tout acte sexuel du jeune homme se termine donc invariablement par la comparution devant le tribunal maternel, de quoi avoir du mal à laisser libre court à son désir et à son plaisir ! Cette femme incarne véritablement une forme de Surmoi.

A une jeune femme qu'il aime et qui lui reproche de ne pas passer assez de temps vers elle, il dit qu'il ne peut pas faire autrement : « *[I]l m'était impossible de peiner ma mère* »<sup>701</sup>.

---

<sup>697</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>698</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>699</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>700</sup> *Ibid.*, p. 171.

<sup>701</sup> *Ibid.*, p. 172.

Ce va et vient entre le lit d'amour et le lit maternel se double d'un sentiment de culpabilité chez le jeune homme et s'accompagne des reproches de la mère qui se livre à de véritables crises de jalousie; mais on a presque l'impression que ce jeu flatte le jeune homme qui se sent, certes déchiré entre deux femmes, mais surtout désiré et adoré par deux femmes :

J'allais de l'une à l'autre : ma mère avec toute sa vie consacrée à moi, ma mère souffrant du cœur, ma mère distante et bouleversante; et puis celle qui voulait qu'on ne se quitte plus.<sup>702</sup>

Le drame de sa vie, c'est que ce petit jeu ne pourra durer indéfiniment et que les amoureuses ne supporteront pas longtemps cette présence au milieu de leurs ébats : « *"C'est ta mère ou moi", finit-elle par dire, une nuit d'exaspération. Elle tint bon. Ce fut ma mère.* »<sup>703</sup>

Quelque part, il regrettera peut-être cette belle amoureuse, mais surtout, il lui vouera une admiration sans borne puisqu'elle symbolisera celle qui aura su dire non à la maîtresse femme, alors que jamais lui, l'homme, n'osera s'opposer à sa mère. Il optera parfois pour le silence ou l'absence, mais jamais pour l'affrontement, contrairement à « *celle qui affronta si impérativement ma mère en moi.* »<sup>704</sup>

La seule femme de sa vie reste sa mère, en tout cas c'est elle qui occupera ses pensées toute sa vie durant : « *Quand on a aimé sa mère et qu'on s'est senti aimé d'elle, comment vivre un seul jour sans cette pensée...* »<sup>705</sup> C'est sa mère qu'il recherchera dans toutes ses conquêtes féminines, jusqu'à sa rencontre avec celle qui à ses yeux approchera la perfection, Suzanne.

A l'image de nombreux contes de fées analysés par Bruno Bettelheim dans *Psychanalyse des contes de fées*<sup>706</sup>, le lecteur a l'impression que cette mère passe sa vie à vouloir protéger son fils de l'inévitable, comme si, consciente qu'un mauvais sort avait frappé la famille en tuant le père, elle souhaitait enfermer son fils dans un haut donjon, le soustraire au monde, le mettre à l'abri de tout pour lui éviter le danger. Mais nous savons tous que cela ne se passe jamais ainsi : soit l'héroïne parvient à rejoindre le Mal, soit le Mal parvient à séduire l'héroïne. Pour le psychanalyste, il

---

<sup>702</sup> *Ibid.*, p. 172.

<sup>703</sup> *Ibid.*, p. 172.

<sup>704</sup> *Ibid.*, pp. 172-173.

<sup>705</sup> *Ibid.*, p. 199.

<sup>706</sup> Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, op. cit..

s'agit ici de la symbolique de l'émancipation sexuelle que refusent en fait les parents mais qui est inévitable pour que le héros ou l'héroïne parvienne à l'âge adulte. De cette émancipation - « *Ma mère cessa un jour de m'escorter à la plage; j'étais devenu grand.* »<sup>707</sup> - naîtra une tendance forte à la culpabilité.

#### 2.3.6.4. Culpabilité et remords

Si nous devions tresser un fil directeur dans l'œuvre de Louis Nucera, le sentiment de culpabilité serait un de ceux-là. A la lecture de ses romans, le lecteur a l'impression que l'écrivain a passé toute sa vie à regretter, à se laisser ronger par les remords.

Peut-être même ce sentiment était-il présent en lui dès son plus jeune âge, à cinq ans, lorsque son père est mort. Quelque part, l'enfant Louis Nucera a dû avoir l'impression d'avoir tué son père, puisqu'il en a pris la place comme nous l'avons vu. Sans cesse, sa mère lui rappelle la présence sournoise de cet autre qu'il a à peine connu mais à qui il doit tout, qui le surveille et le juge : « *Ah ! si ton père était là...* »<sup>708</sup>

Sa mère lui présente l'absent tantôt comme un juge, tantôt comme un ange gardien : « *Ton père te protégera.* »<sup>709</sup> L'enfant finit par s'en persuader lui-même : « *mon père qui du ciel veillait sur nous.* »<sup>710</sup> Face à cet ange, l'enfant devient le diable : ce sont les autres qui le lui répètent et qui lui renvoient cette image à l'envi. Et qui sont ces autres ? Sa mère et surtout sa grand-mère, encore des présences féminines... Il écrit que sa grand-mère lui répétait souvent qu'il était « le diable » : « *A en croire ma grand-mère c'était les jours où le diable s'emparait de moi : il devait s'y trouver mieux que dans un bénitier.* »<sup>711</sup>

Et toujours dans la même démarche d'auto-persuasion, l'enfant finit par en être convaincu :

Ma grand-mère avait raison : le diable s'en mêlait quelques fois. Il balayait affection, promesses : je faisais ma cure de malignité envers la seule personne qui comptait dans ma vie.<sup>712</sup>

Ce père, cet homme parti trop vite, prend évidemment le visage de la perfection et l'enfant a la dure mission de l'égaliser, d'être aussi brave que lui, aussi courageux :

---

<sup>707</sup> ADB, op. cit., p. 192.

<sup>708</sup> Ibid., p. 92.

<sup>709</sup> Ibid., p. 93.

<sup>710</sup> Ibid., p. 93.

<sup>711</sup> Ibid., p. 58.

<sup>712</sup> Ibid., p. 59.

« Ah ! Si ton père était là... »<sup>713</sup> L'enfant n'est donc plus un enfant, il a l'obligation de quitter le monde de l'enfance et il se voit confier la lourde mission d'être à la hauteur de l'absent, voire de surpasser le père et donc de le tuer une deuxième fois... C'est ainsi que la mère avait de l'ambition pour son fils, modeste ambition, certes, mais qui reflète bien celle des petites gens de l'époque pour leurs enfants : le certificat d'études, « franchir le premier pas vers l'administration, le rêve de ma mère ! »<sup>714</sup>

Nous avons donc perçu tout le poids de cette culpabilité vis-à-vis du père absent; plus fort encore est le sentiment de culpabilité vis-à-vis de la mère et, il faut bien l'avouer, ce sentiment-là est plus difficile à comprendre. Soit l'écrivain ne dit pas tout et a conscience, en écrivant ces romans qui ressemblent fort à des autobiographies, de cacher une part de la vérité; soit il pense dire la vérité, toute la vérité et alors le lecteur a du mal à saisir d'où proviennent tous ces remords qui, à nos yeux, n'ont pas lieu d'exister.<sup>715</sup>

Certes, il y a les bêtises de l'enfance, mais telles qu'elles nous sont narrées, elles nous font plutôt sourire : ce ne sont que des sottises d'enfant, rien d'autre. Louis Nucera, à distance, le reconnaît lui-même : « Je sais bien que ce n'était pas grave : des enfantillages qui faisaient mouche parce qu'ils frappaient une solitude écorchée. »<sup>716</sup> Et pourtant, jamais sous la plume de l'écrivain ne transparaît une quelconque distance ironique. Bien au contraire, les mots employés sont forts, durs : « Un après-midi, je poussai la méchanceté [Souligné par nous.] jusqu'à escalader la digue et à me rendre sur le port afin de plonger du haut des grues. [...] Les minutes passaient et je ne réapparais pas. »<sup>717</sup> La mère, qui s'était vue « au supplice »<sup>718</sup>, va alors lui infliger ce qu'il estime être lui-même « une punition à coup sûr méritée [...] Ma mère avait la main leste » et il se demande : « Pourquoi me montrer aussi cruel ? »<sup>719</sup> Tous les récits des sottises de l'enfance nous semblent exagérés.

---

<sup>713</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>714</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>715</sup> On sait seulement que Louis Nucera portera en lui la culpabilité de la fin de vie cruelle de sa mère. Croyant agir pour le mieux, il donnera en effet l'autorisation au médecin qui soignait sa mère, très malade, de pratiquer une opération de la dernière chance, contre l'avis de la principale intéressée. Celle-ci en restera meurtrie dans son corps et son âme et en tiendra rigueur à son fils. Il n'y eut pas de réconciliation. Elle quitta ce monde sans lui avoir accordé le pardon espéré.

<sup>716</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>717</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>718</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>719</sup> *Ibid.*, p. 59.

Comme toujours, dans un récit autobiographique, on a tendance à se demander dans un premier temps qui raconte. Est-ce le point de vue de l'enfant ? Et dans ce cas, en effet, on peut expliquer l'importance que prennent de telles anecdotes : « [...] *je m'attendris sur cette femme qui était ma mère et que la sottise inconsciente d'un enfant épouvanta.* »<sup>720</sup>

Mais cela ne tient pas, ce n'est pas le point de vue de l'enfant qui s'exprime ici puisque la phrase ci-dessus commence par : « *Quarante ans après...* », ou alors ce sont deux points de vue qui se superposent. L'adulte écrivant est conscient de n'avoir commis qu'une « sottise », il l'écrit, mais il reste néanmoins persuadé d'avoir commis un acte irréparable, « *épouvanta[ble]* ». Le même phénomène se reproduit lorsqu'il fait le récit de la punition au service militaire. Qui n'a pas eu un papa narrant le même genre de punition lors du repas du dimanche et faisant rire tout le monde ? Mais ici, la plaisanterie n'est pas de la partie puisqu'il est question « *des affres endurées* »<sup>721</sup> [Par la mère. Nous précisons.]

Une expression permet particulièrement d'éclairer tout ce sentiment tragique qui traverse l'œuvre : « *J'étais la croix de ma mère.* »<sup>722</sup> Peut-être est-ce du côté de cette référence judéo-chrétienne que l'agnostique Nucera trouve le mieux à expliciter son destin tragique. Le jeune enfant a eu le sentiment d'être coupable d'exister. S'il n'avait pas été là, peut-être sa mère aurait-elle eu une seconde chance, peut-être aurait-elle tenté de refaire sa vie. Ce sentiment va donc dicter sa conduite à l'enfant, qui ne va avoir de cesse, selon les jours, que de mal faire pour provoquer l'attention qui lui prouvera qu'il est aimé ou au contraire de bien faire, de faire comme l'absent aurait souhaité qu'il se comporte mais surtout comme la présente-absente attend qu'il fasse. Et tout cela se vit dans la peur, la « *peur [...] de faire de la peine à ma mère. Cette peur d'attrister ma mère m'est restée. Dans la vie j'essaie de me comporter comme si je pouvais toujours encourir sa réprobation. Je la mérite fréquemment; d'où elle est je ne l'entends plus; mais je sais quand elle désapprouve.* »<sup>723</sup> Et encore : « [I]l m'était impossible de peiner ma mère [...]. »<sup>724</sup> Non pas, « j'essayais de tout faire pour ne pas peiner ma mère » mais « *il m'était impossible de...* »

---

<sup>720</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>721</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>722</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>723</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>724</sup> *Ibid.*, p. 172.

Le malheur de sa mère, cette « croix » qu'elle porte est devenue sienne et l'enfant grandit dans l'inquiétude. Tout est une histoire d'inquiétude : inquiétude de sa mère lorsqu'il ne rentre pas à l'heure, inquiétude de l'enfant qui redoute l'inquiétude de sa mère s'il ne rentre pas à l'heure :

Je n'ai rien oublié de l'inquiétude de ma mère en ces mois-là tandis que je vais dans les rues de Nice. Il a suffi d'une vision pour que tout me revienne. Une fois de plus, la tristesse m'a rejoint. Je sais de qui tenir.<sup>725</sup>

Cette angoisse existentielle semble presque devenir une philosophie de la vie chez les Nucera, un art de vie. Il y a ceux qui sont faits pour être heureux de père en fils et ceux qui sont du côté du malheur :

Ma mère et moi étions équipés pour souffrir des peines de l'autre. Cette aptitude occupe la pensée. Ainsi ne s'ennuie-t-on jamais. Ma mère n'est plus là. J'ai continué pour d'autres proches. Le pli était pris.<sup>726</sup>

Le sentiment le plus douloureux qui traverse l'œuvre est du côté du non-dit ou du « dit-incomplètement » : il concerne la mort de la mère. Nous avons évoqué précédemment la symbolique du parricide, il est question ici du matricide :

Je serais bien en peine de dire avec précision à quoi j'employais l'intégralité de mon temps quand ma mère fut transportée à la clinique la dernière fois. [...] mes absences [...] ma mère admettait-elle la brièveté de mes visites ? Jamais elle n'insista pour que je reste davantage. [...] Je me demande même si je ne pensais pas, déjà, à ce que serait ma vie quand elle aurait disparu. Je ne l'aidais pas à lutter. Je m'adaptais à l'irrévocable. L'égoïsme est d'un bon secours.

C'est après que j'ai senti que rien ne m'avait échappé et je n'avais échappé à rien. J'imaginais avoir jugulé la souffrance; elle avait creusé ses sillons à mon insu. Depuis je suis à vif.<sup>727</sup>

Louis Nucera a-t-il réellement négligé sa mère – il se critique durement sur ce point - lors de ses derniers moments ? Ce n'est en tout cas pas l'avis de ses proches qui ont partagé avec lui ces moments douloureux. Quoi qu'il en soit, l'important n'est pas là; l'important est que, là-encore, l'enfant devenu homme a de nouveau le sentiment de mal faire, de ne pas tout faire. C'est en fait le récit des manquements qui nous est fait ici, et Louis Nucera semble savoir qu'il fait mal mais continue à mal

---

<sup>725</sup> *Ibid.*, pp. 130-131.

<sup>726</sup> *Ibid.*, p. 217.

<sup>727</sup> *Ibid.*, pp. 217-218.



faire<sup>728</sup>. Lui aussi devient un personnage tragique. Il est l'Antigone qui, contre l'avis de tous, contre l'interdit, va prendre sa pioche pour enterrer ses frères. Et comme tout héros tragique, son destin est de mourir et il ne manquera pas cet ultime rendez-vous avec sa destinée.

On a souvent parlé de mélancolie chez Louis Nucera ou de nostalgie, mais ce qui frappe surtout, c'est le remords. Ce n'est pas tant un homme qui regrette le passé qu'un homme qui regrette d'avoir mal fait dans le passé :

Je connaissais depuis longtemps le poids et la peur des remords. Cette peur pipe mon comportement. Par anticipation, elle me met aux ordres.<sup>729</sup> Je me fais des reproches. Ils me harcèlent.<sup>730</sup>

Son père est mort alors que lui est resté en vie. Il aurait dû en payer le prix, or il n'a pas su honorer sa dette, semble-t-il nous dire : « *Je l'ai souvent négligée, ma mère, alors qu'elle m'aimait tant. On a beau faire et se promettre, la vie nous prend.* »<sup>731</sup>

Toutes les interrogations que le lecteur se pose paraissent bien légitimes puisque l'écrivain lui-même, dès le début du roman, se les pose lui-même et n'y apportera pas de réponse :

Et puis aussi toutes les négligences, les bouderies, les insolences, les marques d'ingratitude qui, sur le moment, paraissent vite effacées et qui, des années plus tard, sans que rien ne nous y prépare, resurgissent du plus nocturne de l'être et viennent nous tourmenter. Pourtant elles n'étaient pas bien graves, ces fautes. Pourquoi, alors, ne pas en sortir indemne, pourquoi en souffrir si longtemps après, cultiver le remords au lieu de l'extirper ? Complaisance morbide ? Est-ce la pénitence que l'on s'impose dans l'espoir de s'absoudre un jour de nos manquements ? Serait-ce offusquer le souvenir que d'évoquer surtout les moments heureux ? Ce monde des ombres qui gît en nous ne nous instruit pas de ses visées. Et l'on finit par mourir dans l'ignorance de ce que nous sommes.<sup>732</sup>

Curieux destin tragique de cet homme conscient de s'enfermer dans le remords plutôt que de vivre et qui finira par mourir fauché par la roue du malheur.

---

<sup>728</sup> Encore en 1994, dans son journal, il écrit : « *Chaque fois que j'ai attristé ma mère, je me suis mis dans une situation de mauvaise conscience. Mes cheveux ont blanchi. L'âge est arrivé. La nuit, quand l'insomnie me saccage, cette situation me persécute, comme si le remords était tout frais. L'envie de hurler me prend ; de fuir puisque réparer n'est plus possible.* » *Journal, Cahier 3, op. cit.*, p. 5 (non numérotée). Voir Annexes, p. 110.

<sup>729</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>730</sup> *Ibid.*, pp. 130-131.

<sup>731</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>732</sup> *Ibid.*, p. 35.

Deux temps importants se dégagent dans l'œuvre de Louis Nucera et ils ne cessent de se croiser et de s'entrecroiser : l'*ante mortem* et le *post mortem* de sa mère : « *quand elle tomba malade* »<sup>733</sup>, quand il sut qu'il « *ne la reverrai[t] plus.* »<sup>734</sup>

Voyons comment l'orphelin a vécu sa vie sans sa mère qui occupait toutes ses pensées : « *Morte, elle m'est plus proche qu'elle ne le fut agonisante.* »<sup>735</sup> C'est donc une véritable grille de lecture que nous propose l'écrivain.

### 2.3.6.5. Une présence obsédante

Dans tous les romans de Louis Nucera, le lecteur a le sentiment que l'écrivain écrit pour retrouver quelqu'un ou quelque chose. Alors qu'il semble à la recherche de ses souvenirs, curieusement, il éprouve une réelle souffrance à se souvenir de sa mère : « *ces visions me causent un mal physique.* »<sup>736</sup> Il semble la chercher tout en l'évitant, se situant toujours au cœur de cette contradiction. Alors qu'il paraît évident au lecteur que toute la quête de l'auteur est la recherche de la mère, celui-ci affirme tout faire pour éviter ce rendez-vous :

D'habitude quand je viens à Nice, j'évite de rôder dans ce coin entre l'usine à gaz et le pont du chemin de fer [...] J'y vois ma mère partout; sur le trottoir, longue tache noire [...] chez l'épicière [...] sur la minuscule terrasse, là-haut, au quatrième [...] dans l'escalier [...].<sup>737</sup>

La mère chérie, adorée, vénérée de son vivant semble revêtir les traits d'un fantôme obsédant, elle devient la « dame en noir ». Est-ce la faucheuse qui s'amuse déjà à lui faire un discret appel ?

Je n'y aurais pas pensé, à cette peine de ma mère, à ses mises en garde, si [...] je n'avais croisé une dame vêtue de noir. [...] Et puis la dame en noir est passée. Je l'ai regardée et j'ai vu ma mère, ma mère telle que je l'imagine si le sort s'était acharné davantage encore et que je sois mort avant elle. J'ai souvent cette sensation quand passent près de moi des femmes longues et maigres, décrépites [...] Une angoisse affreuse me submerge, au fond de laquelle je me débats avant de parvenir à reprendre souffle.<sup>738</sup>

---

<sup>733</sup> *Ibid.*, p. 196.

<sup>734</sup> *Ibid.*, p. 199.

<sup>735</sup> *Ibid.*, p. 218.

<sup>736</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>737</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>738</sup> *Ibid.*, pp. 124-125.

Jamais dans le récit de ses souvenirs il n'est fait état de tendresse. Lorsqu'on se souvient d'un être aimé, on se plaît à se remémorer, à se souvenir des moments tendres, des moments privilégiés, des bons souvenirs. Or, ici, ce sont souvent les réprimandes qui reviennent, de nouveau. Rien n'aurait donc changé après la disparition de sa mère ?

Alors une fois encore j'ai revu ma mère. Je l'ai revue dans la rue, à la maison, entendue dans ses conseils : prudence, sérieux, travail, application, autant d'atouts dont je devais user si je voulais « m'en sortir ». Je l'ai revue sur le quai de la gare, toute barbouillée de chagrin...<sup>739</sup>

Je l'entends ma mère, pendant que je marche. C'est le devoir qu'elle m'enseignait, le sens des responsabilités, l'obéissance [...] « Sois sage...Etudie...Travaille... »<sup>740</sup>

Quand je vadrouille dans les rues, j'ai l'impression d'entendre ma mère : « Regarde avant de traverser »... « Tiens-toi droit »...<sup>741</sup>

Peut-être y a-t-il chez l'homme, en fait, le refus de grandir, le refus de devenir réellement adulte. Peut-être est-ce aussi la raison pour laquelle il n'est jamais lui-même devenu père. Il aurait dû pour cela abandonner son statut de « fils de »... Il a besoin d'avoir sa maman à ses côtés, il a besoin de rester « le fils de »... : « *Devant l'église Saint-Joseph, j'ai essayé de l'imaginer à mes côtés, ma mère.* »<sup>742</sup>, « *A présent elle vient souvent visiter mes rêves; [...] L'ennui, c'est qu'ils sont souvent tristes, ces rêves.* »<sup>743</sup>

Et c'est bien là le problème : ces moments où la maman revit au détour d'une rue, au détour d'une page d'écriture ne sont pas des moments de bonheur mais plutôt des moments obsédants et inquiétants. Fidèle à sa destinée - il y a des gens faits pour le bonheur, d'autres faits pour le malheur -, Nucera est de ces derniers. Et pourtant, lorsqu'on écoute ses amis, sa femme, ils ont le sourire en évoquant l'homme, le mari ou l'ami et rapportent sa bonne humeur et sa joie de vivre.

Mais alors, qui est réellement Louis Nucera et quel est ce personnage qui dit «je » dans ses romans ? Posture, blessure secrète, qui peut trancher ce mystère ? Heureusement, sa mère veille sur ce qu'il écrit :

---

<sup>739</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>740</sup> *Ibid.*, p. 174.

<sup>741</sup> *Ibid.*, p. 201.

<sup>742</sup> *Ibid.*, p. 199.

<sup>743</sup> *Ibid.*, p. 212.

Que dirait ma mère si elle lisait ces pages ? Se montrerait-elle aussi sévère que du temps où elle inspectait mes cahiers d'écoliers.<sup>744</sup>

J'essaie d'être digne de l'effigie que j'ai d'elle, comme si elle pouvait me voir, m'entendre et lire ce qui se passe en moi. C'est une situation bien inconfortable. Il convient de se surveiller à chaque instant.<sup>745</sup>

Néanmoins, et nous nous répétons, cette mère est l'ultime rendez-vous de cette œuvre littéraire : « *Mais de livre en livre je rabâche. Le souvenir de ma mère c'est ma symphonie ininterrompue. Mon crève-cœur.* »<sup>746</sup>

« *Mon crève-cœur* », terrible expression ! Qui est-elle en réalité celle qui sut garder son fils dans cette totale fidélité jusqu'au bout ?

### 2.3.6.6. Une image idéalisée

Nous avons l'impression que Louis Nucera a créé de toutes pièces ce personnage de la mère martyre-martyrisante ! Certes, peut-être, adultes, avons-nous, pour certains d'entre nous, tendance à nous rappeler davantage les mauvais souvenirs que les bons; encore cela resterait-il à démontrer.

Cette mère que l'écrivain idéalise tout au long de son œuvre nous apparaît, en effet, dans l'ensemble assez tyrannique, incapable de tendresse, de mots d'encouragement. Le seul moment où celle-ci fait preuve d'un peu de compassion envers son fils qui vient de réussir le certificat de fin d'études, c'est lorsqu'elle lui achète, pour le féliciter, des andouillettes pour le dîner ! Pour le romantisme de la situation, on fera mieux... L'écrivain commente : « *Elle n'était pas très expansive, mais je la sentais tout émue tandis qu'on marchait côte à côte.* »<sup>747</sup>

Ajoutons à la décharge de la mère que ce n'était pas l'époque – encombrée de pudeur mal placée - de l'échange et des paroles. Toute parole non indispensable est tue et les paroles d'amour ne font pas partie des indispensables. La communication passe plutôt par une claque ou une andouillette pour le repas, cela dépend de l'humeur du jour !

Suit également le portrait moral qu'il dresse d'elle. Ce portrait nous apparaît d'une autre nature que celui des autres personnages, des personnages secondaires. Pour

---

<sup>744</sup> *Ibid.*, p. 212

<sup>745</sup> *Ibid.*, p. 218.

<sup>746</sup> *Ibid.*, p. 218.

<sup>747</sup> *Ibid.*, p. 96.

eux, l'auteur brosse toujours un portrait en action, il nous livre une anecdote permettant de mettre en évidence tel ou tel trait de caractère.

En ce qui concerne sa mère, ses qualités sont énumérées à la hâte dans une seule et même phrase puis on n'y revient plus : « *Elle était très bonne, ma mère, honnête, serviable, pas pleureuse, empêchée de bassesse par don.* »<sup>748</sup> Aucune anecdote ne vient illustrer la bonté de sa mère, ni son honnêteté. Pourquoi était-elle bonne ? Honnête ? Nous ne le saurons pas.

Paradoxalement, les récits d'anecdotes la concernant mettent plutôt en évidence une femme dure, toujours du côté des interdits. Le champ lexical employé lorsqu'il s'agit de définir le comportement de la mère envers l'enfant est en ce sens très éloquent : « *ma mère s'y opposait* »<sup>749</sup>, « *guettant mon arrivée* »<sup>750</sup>, « *Elle m'imaginait la proie de mille périls* »<sup>751</sup>, « *Ça la maintenait dans un permanent qui-vive; elle préférait m'avoir sous les yeux. [...] Je parvenais à m'échapper quelquefois.* »<sup>752</sup> « *Elle m'accablait de recommandations. Elle dressait mille barrages contre le pire; elle s'évertuait à retarder les échéances qui nous logent tous à la même enseigne.* »<sup>753</sup>

De même, sont rapportées les corrections corporelles. Certes, à l'époque, Françoise Dolto n'avait pas encore érigé ses grands principes mais tout de même, l'adulte y revient fréquemment et insiste : « *Ma mère avait la main leste. En l'occurrence elle se surpassa.* »<sup>754</sup>, « *Ma mère avait la main leste, je l'ai dit. Une fois encore, le soir, elle le montra.* »<sup>755</sup> Dans *Mes Ports d'attache*, racontant qu'avec Romain Gary, ils comparent leurs mères, Louis Nucera précise : « *Nina [la mère de Gary, précisé par nous] ne gifla son enfant qu'une fois ; je crois n'avoir pas passé une semaine sans une fessée : maman avait si peur que je tourne mal dans un quartier où certains défrayaient de mauvaises chroniques !* »<sup>756</sup> Comme toujours, à peine notre auteur a-t-il critiqué sa mère qu'il l'excuse aussitôt. Pourtant, à chaque fois, ces corrections font suite à une bêtise qui, comme nous l'avons vu, ne semble pas d'une gravité telle qu'elle puisse justifier ces mouvements d'humeur maternels.

---

<sup>748</sup> *Ibid.*, p. 196.

<sup>749</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>750</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>751</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>752</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>753</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>754</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>755</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>756</sup> Louis Nucera, *Mes Ports d'attache*, op. cit., p. 207.

Plus grave peut-être, il reste les paroles. Là-encore, Dolto aurait eu fort à faire. Comment peut-on tenir des propos pareils à un enfant ? Ceux de la mère sont souvent terribles, cruels, culpabilisateurs, et ils ont forcément influencé toute sa vie future.

Lorsqu'un jour, l'enfant rentre de l'école avec des mauvaises notes dues à sa mauvaise conduite, il est submergé d'un torrent de sévères réprimandes :

« Que vais-je faire de toi ?... Ah ! si ton père était là...Et moi qui suis seule à t'élever !... Qu'est-ce que j'ai fait au bon Dieu pour avoir un fils pareil !... » J'étais la croix de ma mère. Je me voyais gibier de potence.<sup>757</sup>

L'analyse qu'en fait l'écrivain adulte ne peut être que le reflet de ce qu'avait ressenti alors l'enfant. Toute sa vie adulte sera influencée par ces jugements.

En revanche, jamais, ou si peu, l'enfant ne semble se révolter contre cette autorité. Jamais nous ne décelons d'esprit critique. Cette analyse est faite sans recul : par exemple, lorsque l'enfant est mort de peur à l'idée de passer son certificat d'études dès lors que sa mère en a fait un objectif vital pour son avenir, au lieu d'encourager, de rassurer son fils, celle-ci continue coûte que coûte à le faire réviser. L'adulte écrivain aurait pu formuler son agacement devant un tel comportement, mais au contraire, il défend sa mère : « *Elle ne parlait plus qu'en énoncés de problèmes. Elle ne voulait que mon bien.* »<sup>758</sup> A peine ose-t-il avouer qu'il lui arrivait d'être « *las de ce chaperonnage.* »<sup>759</sup>

Ce choix délibéré de ne retenir que les bons côtés de l'amour maternel et surtout, le parti pris de se refuser à juger peuvent s'expliquer de différentes manières. Certes, l'auteur n'a pas besoin de l'écrire explicitement pour que le lecteur le comprenne. Cette femme, veuve bien avant l'âge, a des « circonstances atténuantes » et même lorsqu'elle fait preuve de sévérité, celle-ci n'est jamais gratuite mais toujours pour le bien de l'enfant. Enfin, et c'est surtout cette explication que nous retiendrons, notre écrivain n'écrit pas seulement « sa » mère mais « la » mère. Il dégage à travers elle l'essence de la mère parfaite et dessine le profil d'une mère exemplaire de l'époque pour qui le devoir d'éduquer son enfant passait avant celui de vivre sa propre vie. Cette mère n'était pas parfaite assurément mais nous partageons le jugement de Max Gallo :

---

<sup>757</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>758</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>759</sup> *Ibid.*, p. 58.

Bien sûr, on pourra remarquer qu'il y a trop d'anges dans cette avenue des diables. Et qu'en fait ces vieilles femmes en noir qui bavardent entre voisines sur le pas des portes se déchirent, sans en avoir l'air, avec la perfidie et la rancœur que fait naître aussi la pauvreté. Il n'y a pas que dans les salons qu'on se hait.

Mais on ne peut demander à un fils, dans nos pays, de trahir sa mère. Nucera a donc écrit un livre de piété filiale. J'ai fait avec lui le pèlerinage. On me pardonnera si je préfère la Nice des ex-voto à celle qu'on nous prépare, et qui sera – qui est – une filiale de Las Vegas.<sup>760</sup>

Toute l'enfance du petit Louis est alors conditionnée par toutes sortes de superstitions, de croyances d'un autre temps : avant le certificat d'études, *« ma mère alla au-delà des habituelles prières à mon père qui du ciel veillait sur nous. Elle eut recours à des messes matinales et à des cierges. »*<sup>761</sup>

Mais ce qui transparaît surtout, c'est l'image d'une mère castratrice. Ce qu'elle refuse surtout, c'est de le voir grandir et devenir adulte : *« "Tu m'avais promis d'être sage", ajouta-t-elle. Vivrait-elle aujourd'hui qu'elle continuerait à me parler comme à un enfant." »*<sup>762</sup>

Et en effet, Louis Nucera est resté enfant, nous l'avons dit, « fils de » mais jamais « père de ».

La relation entretenue, quasi-incestueuse, n'admettait, au sein de leur duo, aucune autre femme. Comment Suzanne a-t-elle réussi à enlever le Prince à sa mère ? Quels efforts cela lui a-t-il demandés ? Nous savons à quel point c'est une controverse encore douloureuse : nous ne nous étendrons donc pas sur ce sujet personnel, trop personnel. Mais la femme qui a réussi à détrôner cette mère, comme elle a dû être aimée !

### **2.3.6.7. Une muse : la mère et l'écriture**

Mais alors, cette mère, pourrait-on nous objecter, quel est son intérêt au sein de l'œuvre littéraire ? Il est capital. Elle est l'inspiratrice des premières heures, elle est l'initiatrice. C'est elle qui mit un stylo entre les doigts de l'enfant dès son plus jeune

---

<sup>760</sup> Max Gallo, « Les diables pieux de Nucera », L'Express, 1979.

<sup>761</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>762</sup> *Ibid.*, p. 130.

âge : « *Ma mère racontait que tout petit, si on voulait que je me tienne tranquille, il suffisait qu'on me donne du papier et des crayons. J'ai continué.* »<sup>763</sup>

C'est elle aussi qui pressentit que ceux qui savent écrire s'en sortent en général mieux que les autres.

Mère célibataire, mère pauvre ou plutôt « pas riche », devrions-nous dire pour respecter le vœu de l'auteur, elle a tout fait pour que son fils réussisse dans la vie. Certes, ses ambitions pour lui étaient modestes, elles étaient surtout dans l'air du temps : « *Mais ma mère était si contente de la sécurité qu'apportait la banque...* »<sup>764</sup>

L'écrivain attendra la mort de sa mère pour enfin se donner le droit d'écrire et d'en faire son métier. Il écrivait de son vivant mais ne fut publié qu'après la mort de celle-ci - l'année même de sa mort -, comme s'il craignait, une dernière fois, de faire « l'imbécile » : « *Ce matin-là, donc, j'enfreignais comme souvent le conseil de ma mère : « Ne fais pas l'imbécile ! »* »<sup>765</sup>

La littérature, ce n'est pas vital, ce n'est pas utilitaire et la mère de Louis Nucera appartenait à la génération de l'utilitaire vital. Ecrire oui, mais des livres de comptes à la banque, pas de la littérature !

Néanmoins, cette femme fut le but de l'entreprise littéraire :

Dans cette manie ambulatoire si nouvelle pour moi, je n'ai pas lâché les rênes; vagabondant comme un vieil enfant, j'ai sans relâche poursuivi la quête aux souvenirs, aux références, métamorphosant chaque halte en un lieu privilégié.<sup>766</sup>

Elle fut l'inspiratrice et la muse première de l'écriture, cette « *petite histoire qui n'intéresse personne [...]* [ces] *musées aux souvenirs, [ces] dérisoires archives.* »<sup>767</sup>

L'écriture permit à l'homme de se construire, d'avancer et de se donner le droit d'exister pour lui-même et non plus pour faire plaisir. Il lui fallut perdre sa mère pour devenir adulte et se donner le droit, qui ne va pas sans une culpabilité toujours prégnante, d'accéder au seul plaisir qui lui permet de sortir de lui-même, le plaisir de la création, littéralement de la naissance.

L'écrivain prit conscience du rôle primordial occupé par sa mère dans sa démarche créatrice, mais longtemps après ses débuts dans le monde littéraire.

---

<sup>763</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>764</sup> *Ibid.*, p. 175.

<sup>765</sup> *Ibid.*, p. 200.

<sup>766</sup> *Ibid.*, p. 199.

<sup>767</sup> *Ibid.*, p. 200.



Évoquant son roman *La Chanson de Maria* en 1989, qu'il appelle lui-même son premier « *vrai roman* », puisqu'il écrit à la troisième personne sans que l'auteur ne soit simple personnage de son récit, Louis Nucera reconnaît que de nouveau, presque malgré lui, « *l'amour maternel devenait le moteur de tout* ». Alors qu'il croyait en avoir fini avec ses fantômes, alors qu'il pensait en avoir fini avec les romans de l'intime, il réalise que jamais il ne parviendra à « *échapper à [ses] obsessions* » :

Alors que pour la première fois j'écrivais un vrai roman, que je croyais échapper à mes obsessions, je dus me rendre compte, au fur et à mesure que j'avancais dans le récit, que l'amour maternel devenait le moteur de tout, dépassant ce que je pensais y mettre de piété filiale. Ainsi preuve était faite que ce n'était pas un hasard si un tel sujet s'était imposé à moi : écrivait-on toujours le même livre ?<sup>768</sup>

En effet, dans la Trilogie, le lecteur a très souvent l'impression de lire une déclaration d'amour filial, d'entendre un long poème dédié à la mère, revenant par bribes, par refrain.

Nous l'avons vu, même dans l'acte d'écrire, la mère est présente, obsédante « dame en noir » qu'il « rabâche », « symphonie ininterrompue », jamais bien loin : « *Le souvenir de ma mère avait la haute main sur moi. Chapitre après chapitre, je la diviniais : c'est-à-dire que je donnais sa vraie place à une femme bâtonnée par la vie.* »<sup>769</sup>

Cette ode à la mère évoque bien sûr un topos récurrent chez les écrivains à un moment charnière de leur carrière. Pour ne citer que quelques-unes de ces figures, pensons à Sido dans le roman éponyme de Colette, à Augustine du *Château de ma mère* de Marcel Pagnol<sup>770</sup>, à Louise du *Livre de ma mère* d'Albert Cohen<sup>771</sup>, roman bouleversant en forme d'hommage à sa mère disparue, à Nina, la mère de *La Promesse de l'Aube* de Romain Gary<sup>772</sup>, mais aussi à Folcoche, la figure de la mère tyrannique de

---

<sup>768</sup> Louis Nucera, « Influence (L') d'une ville sur celui qui écrit », *op. cit.*, p. 25. Voir Annexes, p. 61.

<sup>769</sup> Louis Nucera, « Ce Jour-là... », *op. cit.*, p. 2. Voir Annexes, p. 12.

<sup>770</sup> A Jean-Pierre Girard qui fait le rapprochement entre *Avenue des Diables-Bleus* et *Le Château de ma mère* de Marcel Pagnol, Louis Nucera répond : « *En fait, on ne me l'a jamais dit. Pourtant, ce que vous suggérez est plausible puisqu'il y a deux ans, j'ai été appelé par Mme Marcel Pagnol et par Yves Robert pour contribuer à l'adaptation cinématographique de La Gloire de mon père.* » Et il ajoute à propos de leurs mères respectives et du certificat d'études : « *Le jeune Marcel, c'est son père qui le faisait travailler puisqu'il était instituteur... Moi, c'était ma mère. Elle se montrait toujours intransigente. Elle souhaitait tant que j'arrive à me débrouiller dans la vie !* » Jean-Pierre Girard, *op. cit.*, p. 8. Voir Annexes, p. 184.

<sup>771</sup> Comme Louis Nucera, Albert Cohen - *Le Livre de ma mère*, Paris, Éditions Gallimard (Collection Folio plus), 1995 (Première édition : 1954) - s'en veut d'avoir été « méchant » avec sa mère et de n'avoir pas été présent lors de sa mort.

<sup>772</sup> Cette idée de comparer leurs mères « littéraires » a traversé Louis Nucera et Romain Gary. Ils s'y sont livrés eux-mêmes dans une longue conversation dans la maison de Gary à Roquebrune-Village,

*Vipère au poing* d'Hervé Bazin. Mais on aura rarement vu, comme ici, une mère devenir le fil conducteur, le ressassement de toute une œuvre. Louis Nucera le confirme lorsque, parlant de son roman *Avenue des diables-Bleus* dans *Mes ports d'attache*, il le résume en plaçant en première position, contre la réalité textuelle de l'œuvre, la figure maternelle : « En 1979, je publiai *Avenue des Diables-Bleus*. Dans ce livre passaient, souveraines, ma mère ainsi que la grand-mère de ma femme, Maria [...]. »<sup>773</sup>

C'est peut-être, Romain Gary qui, avec Louis Nucera, aura exprimé le mieux le mal de vivre causé par l'amour de la mère<sup>774</sup> :

Avec l'amour maternel, la vie vous fait, à l'aube, une promesse qu'elle ne tient jamais. Chaque fois qu'une femme vous prend dans ses bras et vous serre sur son cœur, ce ne sont plus que des condoléances. On revient toujours gueuler sur la tombe de sa mère comme un chien abandonné. Jamais plus, jamais plus, jamais plus. Des bras adorable se referment autour de votre cou et des lèvres très douces vous parlent d'amour, mais vous êtes au courant. Vous êtes passés à la source très tôt et vous avez tout bu. Lorsque la soif vous reprend, vous avez beau vous jeter de tous côtés, il n'y a plus de puits, il n'y a que des mirages. Vous avez fait, dès la première lueur de l'aube, une étude très serrée de l'amour et vous avez sur vous de la documentation. Je ne dis pas qu'il faille empêcher les mères d'aimer leurs petits. Je dis simplement qu'il vaut mieux que les mères aient encore quelqu'un d'autre à aimer. Si ma mère avait eu un amant, je n'aurais pas passé ma vie à mourir de soif auprès de chaque fontaine.<sup>775</sup>

Heureusement, pourrions-nous dire, Louis Nucera reçut sa portion de fessées et il rencontra Suzanne.

### 2.3.7. Le portrait du narrateur

Enfin, pour achever ce chapitre consacré aux portraits, il nous faut aborder l'autoportrait, à savoir celui de ce mystérieux narrateur qui n'est pas tout à fait lui-même, pas tout à fait un autre, qui se cache ou se dévoile tour à tour...

Le roman psychologique doit sans doute dans l'ensemble sa particularité à la tendance du créateur littéraire moderne à scinder son moi en moi, par l'observation

---

pendant que Jean Seberg changeait de vêtements. Nucera fait état de leur comparaison dans *Mes Ports d'attache*, op. cit., p. 205-208.

<sup>773</sup> Louis Nucera, *Mes Ports d'attache*, op. cit., p. 221.

<sup>774</sup> Comme Louis Nucera et Albert Cohen, Romain Gary s'en voulut de n'avoir pu, à cause de la guerre, être présent lors de la mort de sa mère. A son retour à Nice en 1945, il apprend qu'elle est morte trois ans plus tôt, lui laissant des centaines de lettres qu'elle n'a pu lui envoyer.

<sup>775</sup> Romain Gary, *La Promesse de l'aube*, Paris, Éditions Gallimard, 1960.

de soi; et, par voie de conséquence, à personnifier les courants conflictuels de sa vie psychique en plusieurs héros.<sup>776</sup>

C'est ce qu'avait déjà pressenti Guy de Maupassant :

Notre vision, notre connaissance du monde acquise, nous ne pouvons que les transposer en partie dans tous les personnages dont nous prétendons dévoiler l'être intime et inconnu. [...] Nous ne diversifions donc nos personnages qu'en changeant l'âge, le sexe, la situation sociale et toutes les circonstances de la vie de notre moi [...].<sup>777</sup>

Albert Camus le dira plus directement : « *Un personnage n'est jamais le romancier qui l'a créé. Il y a des chances, cependant, pour que le romancier soit tous ses personnages à la fois.* »<sup>778</sup>

### 2.3.7.1. L'amoureux...

Notre narrateur est un grand sentimental, et cette expression n'est nullement à prendre ici dans son acception péjorative. Il est beaucoup question d'amour sous la plume de Louis Nucera. Chaque roman est avant tout une histoire d'amour. L'auteur réserve un roman entier à la sienne, celle de Jean et Mireille, Louis et Suzanne dans *Le Kiosque à musique*. La femme qu'il aime allie beauté et esprit; elle est la première, la seule à qui il confie son trésor caché, l'écriture.

Cette histoire d'amour doit également s'inscrire dans les traces de celle de ses parents :

On se reverrait dans deux jours, à la sortie du travail, devant le kiosque à musique, jardin Albert-Ier. [...] Mon père et ma mère aussi se retrouvèrent là, pour leur premier rendez-vous.<sup>779</sup>

---

<sup>776</sup> Sigmund Freud, « Le Créateur littéraire et la fantaisie », *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Éditions Gallimard, 1985, p. 43.

<sup>777</sup> Guy de Maupassant, *Pierre et Jean*, op. cit., p. 46.

<sup>778</sup> Albert Camus, *L'Homme révolté, essai* (1951) Éditions Gallimard, NRF (Collection Bibliothèque de la Pléiade), 1965, p. 448

<sup>779</sup> LKM, op. cit., p. 27.



27. Les parents de Louis

Le lecteur a l'impression qu'il s'agit de réécrire l'histoire, de reprendre l'histoire d'amour avortée des parents pour la recommencer, pour la réussir, comme mû par le sentiment du devoir. Mireille est issue du même quartier, elle a les mêmes origines géographiques et sociales : « *"Nous n'habitons pas loin l'un de l'autre et nous ne nous sommes jamais aperçus", dis-je.* »<sup>780</sup>

Le narrateur a longtemps cherché la femme idéale. Toutes ses conquêtes précédentes le ramenaient à sa mère, avec un sentiment de culpabilité que nous avons déjà évoqué. Dans sa quête éperdue de l'amour maternel, il lui fallait rencontrer celle qui lèverait ce sentiment de culpabilité et qui parviendrait à l'aider à se remémorer sa mère : « *Parfois, nous nous arrêtons devant le kiosque à musique. [...]* *Le premier rendez-vous recommençait.* »<sup>781</sup> L'ambiguïté n'est pas levée. Nous nous

---

<sup>780</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>781</sup> *Ibid.*, p. 42.

demandons de quel « *premier rendez-vous* » il s'agit. Nucera ne fait-il pas inconsciemment allusion au premier rendez-vous « originel », celui de ses parents, celui qu' « on [...] *rappelait fréquemment, en famille : il y a ainsi des détails que l'on ne manque pas d'immortaliser, le cas échéant.* »<sup>782</sup>

Comme par magie, il se devait de « trouver » celle qui lui permettrait de « re »vivre ce moment d'immortalité : cette femme est bien sa Cendrillon car, si elle ne chausse pas la pantoufle de verre, elle endosse parfaitement son rôle :

[...] nous assistions à des concerts. [...] Quand retentissaient des cornets à piston, ma mère m'apparaissait. Elle avait son sourire timide et tendre, celui que dessinaient ses lèvres quand elle évoquait mon père et qui lui mouillait les yeux. Ce sourire ne s'est pas figé dans ma tête. Je l'ai pieusement conservé. Il vit. »<sup>783</sup>

Là encore, les deux histoires semblent se superposer. Le narrateur était en train d'évoquer Mireille, et soudain de qui parle-t-il ici ? Le lecteur a un moment d'hésitation : à qui appartient ce « *sourire timide et tendre* » ? Les deux visages se superposent pour ne plus en former qu'un : celui de la madone, de la femme idéale.

Il essaie donc de revivre avec elle le rendez-vous raté avec sa mère. Mireille va devenir la grande prêtresse détentrice du secret : « *Je lui parlais de mon besoin d'écrire. L'aveu me gênait. Cette vocation me semblait une bien trop vaste affaire pour moi.* »<sup>784</sup>

Le fait de partager le secret va lui permettre de l'assumer. Mais comme toujours, dès que Mireille est évoquée, la mère ne tarde pas à refaire son apparition, les deux femmes se confondent, se superposent, semant le doute dans l'esprit du lecteur : « *"Votre petit Jean a un don pour la composition française", annonça à ma mère, un après-midi, à quatre heures, M. Nochieri.*"<sup>785</sup>

Le lecteur finit même par se demander si cette histoire d'amour est réelle ou fantasmée. Mireille existe-t-elle vraiment ou n'est-elle qu'un songe ? Elle nous apparaît parfois comme le fantôme de la mère devenue femme et venant le hanter. Notre narrateur nous a avoué se situer hors la vie, dans le monde de l'écriture :

---

<sup>782</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>783</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>784</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>785</sup> *Ibid.*, p. 72.

« Cette obsession d'écrire gangrène l'homme. Parfois, on en oublie de vivre... »<sup>786</sup> Alors, vit-il cette histoire d'amour ou rêve-t-il de la vivre par l'intermédiaire de l'écriture ?

L'urgence de couper le cordon ombilical qui relie le narrateur à sa mère transparaît dans un autre détail. En effet, des passages du *Kiosque à musique* sont remplis de sensualité, ce qui est rare chez le pudique Nucera qui déclare à Gérard Camy à propos d'un prochain roman : « En ce moment j'écris un roman. Pour la première fois je ne dis pas « je ». C'est un peu plus facile, parce que la pudeur ne s'en mêle pas. Je n'ai jamais d'indécence dans mes livres... »<sup>787</sup>

Pourtant, l'amour pour Mireille bouscule exceptionnellement cette pudeur et porte Jean, double de Louis, à des aveux intimes :

Un ardent besoin de jouir d'elle me prit. Elle eût aimé plus de patience. Ce divorce est hélas fréquent. La nature impose aux femmes une attente que les hommes dans leur hâte ne sont pas toujours en mesure d'observer.

Du chemin, un quidam en short nous vit. La commotion modela sur son visage une géographie complice. Il eut un geste allusif. Mireille ne remarqua rien.<sup>788</sup>

Nous vient alors le sentiment que Jean, le narrateur, se force à formuler ses fantasmes pour mieux les assumer. Comme s'il avait besoin d'affirmer être devenu un homme pour devenir enfin cet homme et cesser d'être seulement « le fils de sa mère »...

### 2.3.7.2. Le fils de...

Nous avons déjà réservé un chapitre aux relations familiales du narrateur, nous n'y reviendrons donc pas. En revanche, nous devons nous arrêter sur ce besoin d'affirmation d'une appartenance. Notre narrateur, Jean, - nous devons l'appeler ainsi puisque s'il se donne un prénom dans *Le Kiosque à musique* alors qu'il n'en est pas de même dans les deux autres romans - a besoin de revendiquer ses origines. Il en est ainsi dans les trois romans qui nous intéressent. Si nous n'avons pas le droit de l'appeler Louis, puisque notre écrivain ne l'a pas souhaité, nous pouvons néanmoins dire qu'il s'agit bien du même narrateur dans les trois romans, ce qui ne sera pas vraiment le cas des autres qui suivront.

---

<sup>786</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>787</sup> Gérard Camy, *op. cit.*, p. 39. Annexes, p. 158.

<sup>788</sup> *LKM*, *op. cit.*, p. 74. Suzanne ne souhaitait pas que Louis confiât cette anecdote à sa plume. Exceptionnellement, Louis passa outre. [Recueilli par nous de la bouche de Suzanne Nucera].

Alors, reprenons ses principaux éléments biographiques. L'enfance à laquelle il est fait allusion est bien la même enfance que celle de Louis, cette enfance dans l'ombre de la mère et en l'absence du père. Ajoutons également cette pression que faisait peser la mère sur les épaules de cet enfant pour qu'il soit « digne de ». On ne faisait pas de psychologie en ce temps-là, on n'hésitait pas à faire naître le remords et le sentiment de culpabilité chez l'enfant :

J'étais sa raison de vivre, ce qui était mieux que la vie même. La suite arrivait : il fallait donc que je sois sage pour qu'elle n'ait plus jamais de chagrin; un malheur lui suffisait; je devais me montrer digne de mon père qui de son vivant respectait ce qu'il convenait de respecter.

On ne pouvait être plus clair.

Elle devisait sur l'honnêteté, la modestie, la fierté, la prévoyance : « Ne pas gaspiller, se priver plutôt que de demander, bien faire ce qu'on fait, se prendre en charge, songer au lendemain, ne pas avoir de dettes. »<sup>789</sup>

Nous trouvons à peu de chose près les mêmes pages dans *Avenue des Diables-Bleus*. L'enfance du narrateur fut donc, à l'en croire, un semblant d'enfance car les principes qu'il se voyait imposer n'étaient pas des principes d'enfant. Un enfant n'est pas « prévoyan[t] », il est insouciant; un enfant ne « song[e] [pas] au lendemain » mais vit au jour le jour... La liste des contradictions pourrait être longue ! Nous avons donc là un enfant qui, très vite, a dû acquérir à son corps défendant un sens, élevé au plus haut point, des responsabilités; plus encore, il eut le devoir de devenir à la fois le père et le fils dans une vie faite de retenue, de contraintes et de privations. Le manque en effet peut caractériser cette enfance : manque du père évidemment, mais également manque d'affection, car cette mère qu'il porte aux nues est incapable de tendresse, trop emmurée dans son malheur et ses principes. Il vécut également le manque d'argent, il le rappelle dans *Le Kiosque à musique*, non sans culpabilité d'ailleurs : « Et ma mère? [...] elle invoquait une douleur d'estomac, afin que je mange le peu qu'il y avait sur la table; je le mangeais. »<sup>790</sup>

Le narrateur eut le désir de vivre autre chose, c'est évident, mais son désir de s'élever socialement s'accompagne d'une volonté de ne pas renier d'où il vient. Il ne veut pas oublier qu'un jour il a eu faim : « On joignait à peine les deux bouts, à la

---

<sup>789</sup> CL, op. cit., pp. 149-150.

<sup>790</sup> LKM, op. cit., p. 20.

maison. »<sup>791</sup>, ni qu'un jour, il a eu besoin de chaussures et que sa mère ne fut pas en mesure de les lui payer.

Ce désir d'affirmer ses origines va donc s'accompagner d'une qualité d'écoute extraordinaire. Avant d'écrire, il faut savoir écouter ce que les autres ont à nous raconter.

### 2.3.7.3. Celui qui écoute...

Nous avons dit plus haut qu'on s'aime beaucoup dans les romans de Louis Nucera. Certes, mais en bon méditerranéen qui se respecte, on parle également beaucoup : « *Il parle mon oncle; [...]* »<sup>792</sup>, « *mon oncle raconte sa mère, [...]* »<sup>793</sup> Notre narrateur est souvent dans le rôle de celui qui questionne et surtout qui écoute : faut-il voir-là la « déformation » professionnelle du journaliste ? Dans *Avenue des Diables-Bleus*, il écoute Maria, nous en avons déjà parlé. Dans *Chemin de la Lanterne*, il boit les paroles de l'oncle : « *Je l'ai écouté, mon oncle* »<sup>794</sup>, « *J'ai l'impression que ça leur donne du plaisir, à ceux que j'écoute [...] comme ils m'en offrent à moi* »<sup>795</sup>. Notre narrateur écrit dans une sorte de sentiment d'urgence : « *Il parle lentement, s'arrête, hésite, comme si la respiration lui manquait. On dirait que sa vie ne tient qu'à un fil. Il est si fragile.* »<sup>796</sup> Enfin dans *Le Kiosque à musique*, le narrateur a beaucoup écouté Adrien et il écoute beaucoup Mireille.

Cette urgence se fait sentir dans cet empressement à écouter l'autre, comme si écouter l'autre, c'était également l'empêcher de mourir : Maria, Antonio... ne pourront mourir que lorsqu'ils n'auront plus rien à raconter, lorsque leur histoire n'intéressera plus personne, même plus celui qui écoute : « *des choses qui n'intéressent plus grand monde, des vieilleries toutes poussiéreuses [...] des choses mortes.* »<sup>797</sup>

Le narrateur semble être celui qui maintient en vie, qui entretient le petit souffle de vie en chacun : Antonio le formule lui-même de façon prémonitoire à l'avant-dernière page du roman : « *Ne dis pas de sottises... Tu m'as ressuscité.* »<sup>798</sup>

---

<sup>791</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>792</sup> *CL, op. cit.*, p. 31.

<sup>793</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>794</sup> *Ibid.*, p. 244.

<sup>795</sup> *Ibid.*, p. 248.

<sup>796</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>797</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>798</sup> *Ibid.*, p. 249.



Plus encore, maintenir toutes ces personnes d'une certaine époque en vie, c'est ressusciter sa propre mère; c'est l'unique solution qu'il a trouvée pour la faire revivre quelques instants : *« un être parlant de sa mère. [...] J'écoute et je revois plus précisément la mienne. »*<sup>799</sup>

D'ailleurs, il nous est à plusieurs reprises rappelé que ces personnes, qu'il prend plaisir à écouter et à faire parler, ont bien connu sa mère et ont su l'apprécier. Le lecteur a l'impression que le narrateur a besoin de se convaincre, à travers les paroles des autres, que ses parents étaient des gens respectables et respectés. Il craint à tout moment que sa mémoire ait idéalisé son souvenir; de ce fait, le témoignage des autres apporte une authentification de ses dires, qui lui semble nécessaire. Il ressent le besoin, à tout moment, de tisser le fil, de reconstituer le puzzle : *« Autrefois, je venais là avec ma mère. [...] Antoine avait eu de l'affection pour mon père. »*<sup>800</sup>

Nous apprenons même que ce lien de parenté avec l'oncle - *« mon vieil oncle »*<sup>801</sup>, *« mon oncle »*<sup>802</sup>, *« mon oncle »*<sup>803</sup> -, n'est en fait qu'un lien de cœur : *« Cette amitié ancrée au plus profond avait fait d'Antoine mon oncle. En réalité, notre parenté n'existait pas. »*<sup>804</sup>

Cet homme est pour lui le témoin de l'héroïsme de son père et de la bonté de sa mère; il devint donc tout naturellement l'« oncle » puisqu'il n'existait plus pour lui de famille de sang. On s'invente une grand-mère, peu importe s'il s'agit en fait de la grand-mère de sa femme, on s'invente un grand-père, Adrien, qui lui seul savait l'appeler

Mon petit Jean [...] Pour lui, je demeurai le petit Jean. J'avais beau le dépasser de plus d'une tête et approcher les trente ans, il me voyait encore tenir ma mère par la main, l'air espiègle et ravi.<sup>805</sup>

Nous ressentons également chez notre narrateur le besoin de demeurer « l'enfant de ». Trop tôt devenu orphelin de père, orphelin de mère, il ne se résout pas à devenir l'adulte, le seul survivant de cette famille; que dire alors de la mort de l'écrivain dans des circonstances tragiques qui auraient « plu » à son inspiration littéraire.

---

<sup>799</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>800</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>801</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>802</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>803</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>804</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>805</sup> *LKM, op. cit.*, p. 11.

On a l'impression qu'il trouve, au contact de ces vieilles personnes, un réconfort, le sentiment d'être encore enfant, que tout reste encore à faire, à jouer. Peut-être faut-il y voir le refus d'affronter le monde avec des yeux et un cœur d'adulte. Le narrateur essaie de reconquérir cette insouciance que la vie lui a refusée enfant, il rejoue en quelque sorte le film de sa vie, courant après des chimères qu'il ne rattrapera pas !

Il nous livre alors des pages et des pages de conversations, conversations qui se veulent réelles et rendues telles quelles. Or, nous le savons, chez Nucera, tout est construit, reconstruit, travaillé : cette conversation nous apparaît alors comme un long monologue avec lui-même et qui se poursuit de livre en livre.

#### 2.3.7.4. Celui qui écrit...

Après avoir revêtu le rôle de celui qui fait parler les autres et qui écoute, notre narrateur est celui qui se livre en train d'écrire et qui nous parle de sa vocation et de son métier. En effet, au fil des trois romans, nous pouvons reconstituer l'histoire de l'écrivain. Nous évoquerons ici les travaux de Pierre Glaudes et Yves Reuter, lorsqu'ils rendent compte des approches freudiennes du personnage :

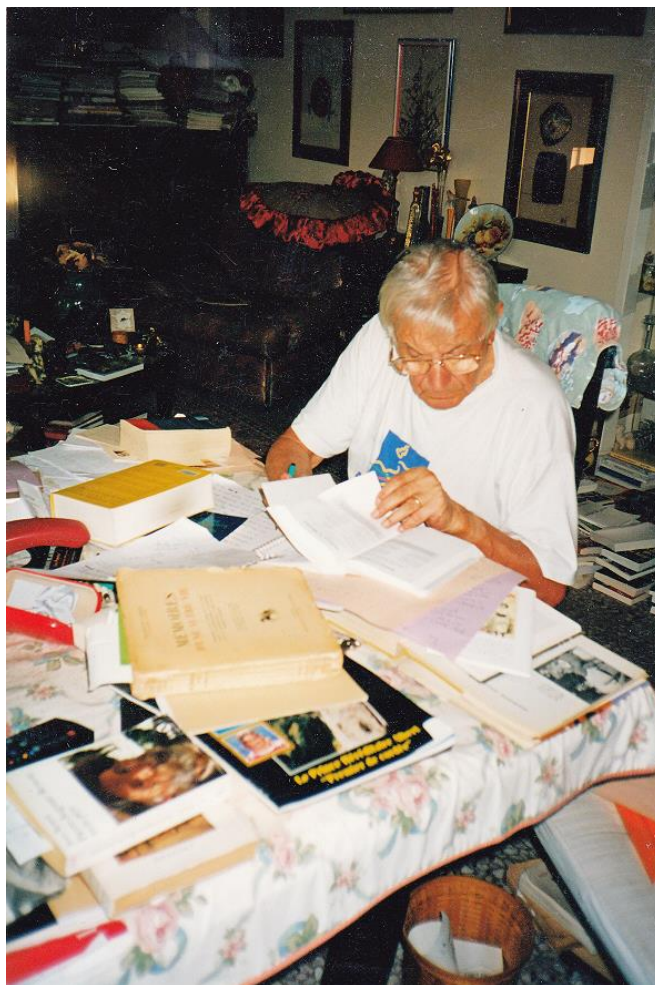
Dans cette perspective, Fernandez souligne à son tour l'importance du « personnage du double » qui, dans un roman, n'est « ni tout à fait l'auteur ni tout à fait un autre ». Ce personnage est en effet au principe d'une « relation d'interpsychologie » qui remplace le lien établi entre l'analyste et son patient au cours de la cure.<sup>806</sup>

En effet, selon Freud, l'écrivain se « *détourne des objets extérieurs et se concentre sur le moi propre. L'écrivain se prend alors pour matière de son œuvre dont il est en quelque sorte le sujet unique* ». <sup>807</sup>

---

<sup>806</sup> Pierre Glaudes, Yves Reuter, *op. cit.*, p. 86.

<sup>807</sup> Freud cité par Pierre Glaudes et Yves Reuter, *op. cit.*, p. 83.



28. Louis à sa table de travail

Dans cette famille d'où la parole est bannie des relations maternelles, le narrateur n'a pas d'autre solution pour extérioriser ses sentiments que d'écrire. L'écriture va, de fait, lui permettre de couper le cordon ombilical. Le cahier et l'écriture vont tenir lieu d'analyste qu'on ne consultait pas alors dans les milieux fréquentés par Nucera.

Tout d'abord, le narrateur nous révèle les origines de sa vocation, qu'il situe dans l'enfance : « *Ma mère racontait que tout petit, si on voulait que je tienne tranquille, il suffisait qu'on me donne du papier et des crayons. J'ai continué.* »<sup>808</sup>

Le lecteur surprend l'écrivain en train d'écrire, il a presque l'impression d'être indiscret, d'entrer dans l'antre secrète du créateur, il se doit de faire silence : « *Le cahier posé sur la toile cirée à petits carreaux bleus et blancs, j'essaie d'écrire.* »<sup>809</sup>, « *Je*

---

<sup>808</sup> ADB, op. cit., p. 82.

<sup>809</sup> Ibid., p. 90.

*passais des heures à écrire, [ma grand-mère] disait en « piacentin » : "Il écrit autant que saint Augustin : on en fera quelque chose." »<sup>810</sup>*

Nous découvrons au fur et à mesure les habitudes de l'écrivain, les petites manies, les « *cahiers à spirales* », le cérémonial aussi :

Peu de jours se passaient sans écrire. Une part de mon bonheur était là, sur ce coin de table que ma mère, déjà, ne se serait pas aventurée à ordonner. A peine y ôtait-elle la poussière, reposant chaque feuillet à sa place. »<sup>811</sup>

Très souvent, dans ces œuvres, nous est livré le regard des autres sur l'écrivain, le respect pour celui qui écrit, surtout le respect des vieilles personnes qui n'ont pas eu accès à la culture : « *La grand-mère se déplace sur la pointe des pieds et s'active en faisant le minimum de bruit. Elle ne doit pas me déranger : toujours cette considération pour celui qui écrit.* »<sup>812</sup>

Le narrateur n'a pas connu le succès tout de suite, il a fallu qu'il se batte pour réussir à se faire éditer : « *J'étais mécanographe à la banque depuis plus de dix ans, depuis plus de dix ans, écrivant des romans qui ne quittaient pas mes tiroirs [...].* »<sup>813</sup>

Le rapport qu'entretient notre narrateur à l'écriture est celui d'un lien vital :

Je noircissais des cahiers et, depuis bien longtemps, je me demandais si dans la vie je préférais écrire ou vivre.<sup>814</sup> Un livre ce n'est pas forcément une histoire avec commencement, développement, suite et fin; c'est une nécessité qui s'impose.<sup>815</sup>

L'écriture est en quelque sorte envisagée par Nucera comme une thérapie. Lui qui n'a pas su empêcher sa mère de mourir, la fait vivre par l'intermédiaire de l'écriture :

On exprime ce que l'on bâillonne habituellement par lassitude. On cite l'inadmissible à comparaître, amassant les minutes des procès. [...] On s'exorcise, se fustige, s'attendrit, se moque.<sup>816</sup>

Dès que j'écris, ces gens-là et cent autres me visitent. Ils me pressent. Ils quittent l'oubli et les voilà. C'est comme s'ils voulaient vivre encore un peu [...] Ils [...] improvisent une opérette du souvenir [...] ils tiennent à revenir quand même, à faire la nique à l'infini, à discourir de broutilles comme pour prouver qu'ils ont existé, [...] à mijoter encore un peu de poésie.<sup>817</sup>

---

<sup>810</sup> *Ibid.*, p. 157.

<sup>811</sup> *LKM, op. cit.*, p. 114.

<sup>812</sup> *ADB, op. cit.*, p. 90.

<sup>813</sup> *Ibid.*, p. 171.

<sup>814</sup> *Ibid.*, p. 175.

<sup>815</sup> *Ibid.*, p. 213.

<sup>816</sup> *Ibid.*, p. 213.

<sup>817</sup> *CL, op. cit.*, p. 54.

Dans *Chemin de la Lanterne*, l'amour maternel est donné comme la motivation première de l'écriture :

Je n'aurais jamais pensé m'aventurer dans ces pages s'il ne m'avait parlé de sa mère. Mais quand on est possédé du besoin d'écrire, comment résister à une émotion qui va au plus profond ? Tout naît de là, tout en découle. On est les sujets de la reine Tendresse.<sup>818</sup>

Nous voici encore plongés dans la thématique des contes pour enfants...

L'écriture permet d'obtenir des réponses que ne livre pas forcément l'existence : « *C'est là, avec l'aiguillon permanent des éternelles interrogations sur l'être, la vie, la mort, qu'intervient l'écriture.* »<sup>819</sup>

Lorsqu'il est question des sujets littéraires à aborder, la réponse est très simple et semble être toujours la même. Le passé, les souvenirs, le quotidien, sont prépondérants :

Voilà comment se fabrique notre petite histoire qui n'intéresse personne. Chacun possède ses musées aux souvenirs, ses dérisoires archives [...] Une ville c'est un livre d'images. On la feuillette en marchant.<sup>820</sup>

Je tenais à raconter la grand-mère [...] raconter aussi les miens, ceux qui ont marqué mon enfance : modeste chronique d'une mythologie un peu confuse, dénuée d'apparat, une assemblée de petites gens.<sup>821</sup>

Certains se rendent au bout du monde afin d'approvisionner leur mémoire. On peut aussi ne pas quitter sa rue et écouter les proches, les voisins, les flâneurs [...] C'est du souvenir à portée de toutes les bourses; du souvenir à ma façon.<sup>822</sup>

L'écriture, c'est aussi le moyen de lutter contre l'oubli, c'est le moyen de combattre sa destinée de petit mortel. Pourtant nous avons l'impression que notre écrivain reste sur sa faim : « *Et puis, écrire, c'est aussi une manière de prendre la poudre d'escampette, de faire la belle avant le retour définitif à la solitude et à l'indifférence.* »<sup>823</sup>

Arrivent ensuite les moments de doute : a-t-on bien écrit ? Trop ? Pas assez ? En quelques pages, la rafale des questions est éclairante :

---

<sup>818</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>819</sup> *ADB, op. cit.*, p. 213.

<sup>820</sup> *Ibid.*, p. 200.

<sup>821</sup> *Ibid.*, p. 213.

<sup>822</sup> *CL, op. cit.*, pp. 51-52.

<sup>823</sup> *ADB, op. cit.*, p. 213.

Est-ce ce passé-là que j'ai vécu ? Quelle part de bluff et de malentendu y a ajoutée l'oubli ? Que dirait ma mère si elle lisait ces pages ? Se monterait-elle aussi sévère que du temps où elle inspectait mes cahiers d'écolier ?<sup>824</sup>

Ai-je démerité en racontant la décrépitude de celui qu'elle aimait ? La tragédie d'une de ses filles : aurais-je dû la cacher ?<sup>825</sup>

Me blâmera-t-elle d'avoir évoqué de vieilles tortures ? Pire : sera-t-elle plus triste par ma faute ?<sup>826</sup>

Ai-je assez raconté [...] ? Ai-je montré [...] ?<sup>827</sup> Et mon grand-oncle [...] ?<sup>828</sup> Pourquoi avoir agité tout ce passé [...] ?<sup>829</sup>

Le poids de la culpabilité est ici porté à son comble et Nucera se livre en ces instants comme jamais. Certes, il y a toujours la crainte de n'avoir su rendre justice aux disparus, d'avoir été en-dessous de la vérité de ces êtres auxquels il veut rendre hommage, et même celle de blesser les vivants. Mais nous sommes surtout conduits au bord de l'introspection psychanalytique la plus poussée. Il n'est plus question des autres mais des fêlures du Moi : « *Une insécurité intérieure me persécute. J'ai tant redouté de chagriner ma mère que cette crainte s'épand dans la vie courante, [...] m'anémiant [...].* »<sup>830</sup>

Au-delà de l'homme, l'écrivain qui se juge est dur avec lui-même et n'est jamais satisfait du produit fini : « *A la réflexion, j'aurais pu en dire davantage sur chacun d'eux.* »<sup>831</sup> « *J'aurais pu parler davantage de la guerre, des fatigues, des jours et des nuits de malheur [...].* »<sup>832</sup>

Son auto-jugement est d'autant plus sévère qu'il parle des gens qui ont marqué sa vie et qu'il a aimés, car, ne l'oublions pas, comme l'a souligné Alain Tassel :

Les êtres campés [...] font office de ports d'attache<sup>833</sup> autour desquels s'étoilent quelques scènes mémorables, quelques moments originaires et fondateurs de la personnalité de [l'auteur]. L'autobiographie, qui arrache à l'oubli des existences obscures et anonymes, constate souvent l'absence, la disparition de ces individus au moment d'écrire [...].<sup>834</sup>

---

<sup>824</sup> *Ibid.*, p. 212.

<sup>825</sup> *Ibid.*, p. 212.

<sup>826</sup> *Ibid.*, p. 213.

<sup>827</sup> *Ibid.*, p. 214.

<sup>828</sup> *Ibid.*, p. 215.

<sup>829</sup> *Ibid.*, p. 222.

<sup>830</sup> *Ibid.*, p. 213.

<sup>831</sup> *Ibid.*, p. 214.

<sup>832</sup> *CL, op. cit.*, p. 243.

<sup>833</sup> Cette expression ne renvoie-t-elle pas au titre d'un des romans de Louis Nucera, *Mes Ports d'attache, op.cit.* ?

<sup>834</sup> Alain Tassel, « Bosco portraitiste dans les *Souvenirs* », *op. cit.*, p. 8.

Comment alors, dans ces conditions, tourner la page et aborder un autre sujet ? La douleur ressentie par le narrateur vient du fait que pour lui, il n'existe qu'un seul livre, réécrit d'œuvre en œuvre et qui reste hélas sans réponse du destinataire : «*Mais de livre en livre je rabâche. Le souvenir de ma mère c'est ma symphonie ininterrompue. Mon crève-cœur.* »<sup>835</sup>

Le roman dans lequel s'égrène de façon encore plus explicite l'histoire de ce narrateur-écrivain est *Le Kiosque à musique*. Dans ce roman, Jean a une interlocutrice qui va devenir sa femme, à qui il confie ses espoirs et sa passion. C'est une autre partie de sa vie d'écrivain qui nous est dévoilée, celle des premiers romans ratés ou jugés comme tels, les cahiers dont on noircit les pages et qui ne connaîtront jamais l'édition. Surtout, les pages consacrées à l'écriture dans *Le Kiosque à musique* nous renseignent sur l'élaboration de ses choix littéraires; l'écrivain va évoluer dans ses thématiques et avant de se trouver, s'essayer à divers genres :

J'écrivais afin d'apporter ma pierre à l'édifice. [...] Quand j'amorçais un roman, le héros, guindé dans ses croyances, était exemplaire. Il luttait pour la justice sociale [...] chaque chapitre était un acte de foi.<sup>836</sup>

Un homme, pétri d'illusions, y dialoguait avec un autre que la vie avait rendu vigilant. L'un croyait dur comme fer à l'existence du nouvel ordre social dont dépendait le salut de l'humanité.<sup>837</sup>

Les premiers romans de notre narrateur se voulurent donc engagés, si l'on en croit ces confidences, et il tenta longtemps de mener ce premier projet à terme : «*Je commençai là [...] un manuscrit. [...] je le retouchais, le reprenais, durant des années.* »<sup>838</sup>

Ensuite notre écrivain s'essaya à l'analyse philosophique, et ce fut un nouvel échec :

---

<sup>835</sup> ADB, op. cit., p. 218.

<sup>836</sup> LKM, op. cit., pp. 74-75.

<sup>837</sup> Ibid., p. 75. Louis Nucera est alors proche du Parti Communiste Français. C'est l'époque où le Parti (qui s'en éloignera sous l'influence d'un Aragon qui, après l'avoir promu, se sent à l'étroit dans ce genre) défend le « réalisme socialiste ». Pour ses promoteurs, le roman a forcément vocation édicatrice et émancipatrice. La définition et la description que donne ici Nucera de ses tentatives correspondent tout à fait à cette littérature qui, à part celle d'André Stil (*Le Mot "mineur", camarades*, Paris, Éditions Éiteurs Français Réunis (EFR) (Collection La Bibliothèque française), 1949 ; *Le premier choc*, Paris, Éditions EFR, 1951), Prix Staline de Littérature (André Stil s'en éloignera lui-même pour atteindre sa plénitude littéraire), ne laissera pas de trace mémorable dans l'histoire littéraire.

<sup>838</sup> LKM, op. cit., p. 75.

Bientôt, politique et dogme irrécusable ne me suffirent plus; le personnage de mon livre se prit à disserter sur les causes premières et les fins dernières de la vie. Il voulait tout dire. Il éclairait les sentiments les plus obscurs [...].<sup>839</sup>

La conclusion est invariablement la même : si tous les chemins mènent à Rome, tous les romans enfin assumés de Louis Nucera mènent à la mère : « - *Maintenant, j'essaie d'écrire comme ma mère l'aurait fait si elle en avait eu envie.* »<sup>840</sup>

Une phrase nous semble capitale dans le roman pour expliquer l'inspiration et le parti pris littéraire choisi par notre écrivain : « *J'ai le sentiment que c'était ce que ma mère voulait me dire, à sa manière. Mais comment s'y prendre, justement pour l'écrire comme elle le disait ?* »<sup>841</sup>

« *Ecrire comme elle [...] disait* », voilà l'ambition romanesque de notre écrivain : donner sa plume à la voix de sa mère disparue - « *Je vois les êtres tels que ma mère [...] les racontai[en]t.* »<sup>842</sup> - et c'est ce qui fait cette écriture, où il est question d'intimité et de sentiments, si intimement féminine.

L'ambition est grande, démesurée car comment rendre compte d'un dialogue reconstitué : « *Je rassemble ici des bribes de conversations espacées. Ce serait si décousu, autrement; comme dans la vie... [...] ce qu'elle disait a fait du chemin en moi.* »<sup>843</sup>

S'il était possible de donner un nom à cette « Trilogie », nous aimerions reprendre l'expression : « [S]ymphonie ininterrompue [à ma mère, ajouté par nous.] ». Toute sa vie, notre écrivain aura recherché désespérément sa mère. On ne se livrait pas beaucoup en ces temps-là et les secrets n'avaient pas aussi mauvaise aura qu'aujourd'hui. Ce sentiment tragique que le lecteur ressent à chaque page vient de cette quête vaine. A Mireille qui lui demande s'il a « *écrit tout ça* »<sup>844</sup> sur sa mère, Jean répond à l'aide d'une belle image, celle d'un jeu d'enfant :

Si mal... A certains moments, j'ai l'impression d'y parvenir. « Je brûle », comme on disait, gosses, quand on cherchait un objet que d'autres avaient dissimulé. L'illusion dure peu. Je voudrais raconter les gens qui la touchaient ou la faisaient sourire. Rassembler des foules de détails. »<sup>845</sup>

---

<sup>839</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>840</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>841</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>842</sup> *CL, op. cit.*, p. 54.

<sup>843</sup> *LKM, op. cit.*, p. 82.

<sup>844</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>845</sup> *Ibid.*, p. 84.



Tel un code de lecture, cette dernière phrase nous invite à relire l'œuvre avec cet éclairage nouveau, à reconstituer « le roman de sa mère »... A peine raconte-t-il une anecdote, à peine livre-t-il un souvenir, qu'à la question de Mireille : « *Tu tiens cette histoire de ta mère ?* »<sup>846</sup>, notre narrateur s'empresse de répondre sans une hésitation : « *Oui* ». Sa mère lui a livré sa voix en héritage et notre narrateur n'en finira plus de « l'écrire » car se taire, ce serait la tuer une seconde fois ! C'est ainsi qu'il va devenir conteur, troubadour, chanteur de gestes, pour être fidèle à sa mère, pour ne pas décevoir sa mère... L'emploi du verbe « *exorciser* » prend alors tout son sens : c'est sa mère qui parle en lui, qui guide la main qui écrit.

C'est ainsi que notre écrivain finit par trouver la voie – ou la voix - qui lui correspond le plus : une littérature personnelle et originale, à l'orée de plusieurs genres, comme nous l'avons déjà vu, le génie de l'évocation d'une succession d'instantanés :

Des aventures comme ça, tragiques, bouffonnes, des odeurs, des sensations, des personnages qui ne captent qu'un instant notre curiosité et disparaissent sans que nous parvenions à les faire entrer complètement dans la nuit, une femme qui passe, qui ne nous confiera jamais rien et dont le visage pathétique se grave en nous, le regard d'un chien en quête d'un bout de pain et aussi de caresses, des images à effet comme le pittoresque en dessine et celle plus pâles des êtres accordés à l'existence par résignation ou innocence, la saveur d'un plat que cuisinait ma mère, la grandeur d'un lieu parce que la nature le décida et l'émotion qui s'y ajoute quand la présence de l'homme se manifeste – une bicoque de berger perdue sur une crête, une tartane résistant à la tempête, une croix en bordure d'un chemin : c'est cela que je souhaitais rapporter.<sup>847</sup>

### 2.3.7.5. Le conteur...

Notre narrateur se veut la voix de ce petit peuple qui n'a jamais droit de cité en littérature :

« Et pourquoi ne pas raconter les vies de Clarence et de Monsieur Adrien, ou celle de ta famille, de ma mère, toutes ces existences identiques aux autres et cependant saisissantes si on y prête attention ? Mon goût me porte vers les comparses, les seconds rôles, ceux dont on parle rarement, plutôt que vers les figures qui attirent les projecteurs. Le tout-venant, ça n'est pas rien. »<sup>848</sup>

---

<sup>846</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>847</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>848</sup> *Ibid.*, p. 93.

Ainsi, notre narrateur ne va pas cesser, de livre en livre, de raconter : raconter sa ville, raconter sa famille, raconter les autres, de les collectionner, non comme des papillons captifs mais au contraire comme celui qui ouvre les cages du temps qui passe et engloutit les vies : « *On le surnommait Bastian Countrari [...].* »<sup>849</sup>

Le narrateur écrit la mémoire de sa mère. C'est ainsi que nous lisons ces lignes si musicales, remplies de couleurs, de musiques, d'odeur... Cette littérature est une littérature nourrie d'oralité, comme nous l'avons déjà noté (2.2.). Nous n'y reviendrons donc pas ici.

Si notre narrateur avait pu s'installer sur une place du vieux Nice et « dire » ses textes, il l'aurait fait; mais les temps avaient changé et cela ne se faisait plus. Alors, il a écrit ces histoires, ces « légendes » d'un autre temps. Mais notre auteur n'hésitait pas à lire ses textes à voix haute, nous pourrions presque dire à les « chanter » tant son récit est poétique. Le conteur est celui qui nourrit sa mémoire de la pensée des autres : « *Voilà, une fois de plus j'ai raconté l'histoire de ces êtres dont je suis issu, ces êtres qui m'ont vu grandir... si peu.* »<sup>850</sup>

#### 2.3.7.6. Le penseur, l'aphoriste...

Notre narrateur est aussi, et peut-être même d'abord, un philosophe, porteur de profondes interrogations sur l'homme et sur le sens de la vie. A cette fin, il multiplie les aphorismes, comme nous l'avons déjà souligné [2.1.3]. Nous ne résistons pas ici au plaisir d'en donner une nouvelle illustration avec ces sentences recueillies par ses soins comme autant de pépites de pensées ramassées, et mises en dédicace de ses romans : « *"le moyen d'établir la différence entre ce qui ne fut jamais et ce qui cessa d'être ?"* Albert Caraco<sup>851</sup>»; « *"La vie, un petit mot d'une syllabe, presque un soupir."* Henri Calet », « *"Le réconfort des amoureux, c'est d'être inconsolable."* Goethe »<sup>852</sup> ; « *"Il faudrait réhabiliter les sentiments."* Vladimir Jankelevitch, « *"Mais l'amour, en ce temps, comme aujourd'hui, est d'une nature fort peu populaire. L'impuissant s'en moque, le libertin s'en exaspère, le paresseux s'en passe et le citoyen sage s'en méfie."* Roger Nimier », « *"Et parmi des maisons, parmi leurs hôtes morts ou vivants, il n'en est guère dont je*

---

<sup>849</sup> *Ibid.*, p. 164.

<sup>850</sup> *CL, op. cit.*, p. 243.

<sup>851</sup> *ADB, op. cit.*, p. 7.

<sup>852</sup> Louis Nucera, *CL, op. cit.*, p. 9.

*n'aie tiré le sujet d'une histoire. Certes, je n'en ai point fait la chronique, mais la légende [...].*" Marcel Arland »

Cette collection d'aphorismes, à l'ironie douce amère, qui inspira à Louis Nucera les siens propres, illustrent bien le « mal à l'homme, le mal à la vie » qu'il s'efforcera d'affronter et de surmonter par l'écriture et par l'ascèse de la pensée concise, et par le besoin de comprendre l'homme en son mystère irréductible.

Comme le note Jean-Philippe Miraux, à propos de La Bruyère :

[I]l ne s'agit pas de représenter exactement une personne, mais, à partir de l'observation de plusieurs individus, d'établir un modèle, un archétype permettant de comprendre les comportements humains [...].<sup>853</sup>

En permanence, notre narrateur ressent le besoin de nous livrer de grandes leçons sur l'homme et sur la vie; l'écriture de ces portraits s'inscrit dans cette perspective moraliste, dans cette volonté d'embrasser le monde et ses acteurs.

---

<sup>853</sup> Jean-Philippe Miraux, *Le portrait littéraire*, Paris, Éditions Hachette Supérieur (Collection Lettres ancrages), 2003, p. 29.

## Conclusion

Au terme de cette deuxième partie, il nous faut souligner l'extrême richesse de cette œuvre, pourtant encore si peu explorée. Le récit se prête à divers appareils critiques apportant un éclairage toujours plus riche et surprenant.

Dans une première partie, nous avons noté que le récit se faisait hésitant et troublant entre les différentes formes autobiographiques. Ce « romancero nucerien » se veut également poésie. La Trilogie niçoise qui nous préoccupe est un texte résolument poétique. Le lecteur se retrouve confronté au « je » de l'écrivain qui, s'il se raconte sans conteste, se chante également. Louis Nucera, à l'image de ces troubadours poètes qui « disaient » leur texte, parle et fait parler à nos oreilles.

Sa poésie se veut métaphorique, mythologique et aphoristique. A la recherche du mot juste, du mot qui sonne juste, répond la volonté de transcrire une pensée globalisante et synthétique sur le monde pour participer de sa marche en avant. Parfois véritable anthologie poétique, déclinant la poésie de la Côte d'Azur, la poésie du souvenir, la poésie de la mère... le texte devient vers libres. A la déambulation du promeneur, répondent les pérégrinations mentales de l'écrivain qui cherche dans la métaphore et la synesthésie une réponse à son interrogation sur le mystère de ce monde.

Les aphorismes vont alors foisonner, épars dans le récit, pour décliner toutes les formulations possibles du dire de l'humanité. La discipline littéraire est exigeante, il s'agit de formuler le plus succinctement possible ce qui se rapproche le plus près possible de la profondeur de la pensée. Ces sentences sur la vie, qui parsèment le récit, répondent aux interrogations existentielles d'un homme parvenant en fin de siècle, en fin d'espérances et d'illusions.

L'univers dans lequel nous entrons est un univers où la parole dévaluée, faussée est reine. Comment alors continuer à parler et à écrire lorsqu'il existe une permanente suspicion sur la parole des hommes ? Chez Nucera, la solution est dans la mise en exergue de la vérité sans apprêt de la parole populaire, dans laquelle toutes les marques d'oralité sont déclinées selon un oscillant jeu de parole et de silence. Toutes ces marques foisonnent dans le texte : style direct, commentaires du

narrateur, bavardages et monologues... Mais, paradoxalement, s'il s'agit de dire et de dire bien, il reste néanmoins également à réussir à faire entendre les silences.

Entre trop plein de bavardages, nombreux monologues et éloquents silences, la parole nous fait la démonstration d'un « dit écrit », à la fois signifiant et sensoriel.

Enfin, ce qui retient notre attention, ce n'est pas tant cette collection pourtant si prégnante de portraits de Niçois que cet intérêt qu'avait l'écrivain pour l'être humain. Car ce dont il est question dans cette œuvre, c'est de l'homme : l'homme que le littéraire essaie de surprendre dans sa globalité, dans sa complexité, au cours de ses gestes quotidiens, lorsqu'il cuisine, lorsqu'il pleure. En replaçant l'homme dans son contexte journalier, l'écrivain parvient à approcher une partie de la vérité.

Ces portraits ne sont pas uniquement visuels, ils sont auditifs, olfactifs, ils sont sensibles. Ces portraits sont pittoresques mais il ne s'agit pas d'un pittoresque régionaliste. Nous touchons plus profondément au pittoresque de chaque individualité humaine, irréductible à aucune autre et pourtant partie intégrante d'une humanité collective. Nous quittons bien vite les quartiers niçois pour atteindre à l'universel car enfin, ces gens humbles des années 50 pourraient habiter n'importe quelle ville, cela n'y changerait rien. Tout simplement, ils ne cuisineraient pas le stockfish mais le cassoulet, n'apercevraient pas la Promenade des Anglais, mais les bords de la Garonne... L'esprit serait le même, la mentalité identique, les souffrances dues à la guerre semblables; bref les grands principes sont immuables... Cette tendance à la recherche du sentiment universel peut se dégager des titres mêmes de ses romans. Ainsi, Louis Nucera n'a pas appelé son roman *Franck* mais *L'Ami* : il y est question de l'amitié réelle, vécue, entre deux êtres mais au-delà, ce n'est pas cela qui importe, ce n'est pas uniquement cela qu'il faut retenir; ce qu'il convient d'enregistrer, c'est l'importance de l'Amitié, sincère et entière. Se côtoient deux aspirations : parler de l'importance de l'être unique, de l'élus, et élever la réflexion vers la force du sentiment universel et atemporel. L'auteur va ainsi se livrer à une réflexion sur la nature profonde de ce sentiment : comment naît l'amitié ? De quoi est faite l'amitié ? Est-elle du même registre que l'amour ? Est-elle éternelle ?

Ces êtres qu'on nous décrit finissent par nous paraître familiers; on les reconnaît, on serait prêt à raconter, nous aussi, une anecdote les concernant. Se promenant dans les rues du vieux Nice, on se surprend à les chercher tout simplement parce qu'ils

sont authentiques; ils sont du côté de la vie même s'ils appartiennent à une période révolue. Le portrait qu'on nous en a livré est très partiel et pourtant total : certes, à l'image de ceux des « grands » romanciers, le portrait physique et le portrait moral sont réduits chez Nucera à l'expression de détails qui les esquissent tout en laissant au lecteur sa part de création, mais nous en avons également la langue, les expressions, les tics, les défauts. Entre joies et peines, ils paraissent ne pas être « romancés », et se donnent à lire, « simplement » restitués comme la mémoire les a photographiés. Ne nous laissons pas prendre à cet effet de régionalisme car tout est littérature. Comme il serait faux de dire que Louis Ferdinand Céline écrit ses romans en langage parlé, ce serait une erreur de penser que nous lisons ici des extraits de conversations enregistrées et retranscrites sans modification. Au contraire, plus nous ressentons l'« effet vrai », plus en fait le précède une véritable littérarité du parler régional. Comme l'explique Michel Erman :

Aristote emploie le concept de mimésis pour indiquer que les personnages, qu'il appelle en réalité des « agissants », imitent et représentent les êtres réels [...] il ne s'agit en aucun cas de copier le réel mais de le rendre vraisemblable.<sup>854</sup>

Ce qu'Aragon, nous l'avons rappelé, a immortalisé dans sa célèbre formule du « mentir-vrai ».

Ce qui, également, fait toute l'originalité de l'œuvre de Louis Nucera, c'est le refus du héros; il n'y a pas de personnages principaux et de personnages secondaires. Le schéma actanciel, tel qu'on nous l'enseigne dès notre plus jeune âge sur les bancs de l'école, ne s'applique pas ici. Chacune des figures que nous entr'apercevons contribue à construire Le Personnage qui n'est autre que l'être humain ordinaire, celui qui d'habitude n'a pas sa place dans le Littéraire, si ce n'est à la périphérie. Christine Montalbetti, cite ainsi La Bruyère :

Je suis presque disposé à croire qu'il faut que mes peintures expriment bien l'homme en général, puisqu'elles ressemblent à tant de particuliers, et que chacun y croit voir ceux de sa Ville ou de sa Province : j'ai peint à la vérité d'après nature [...] j'ai pris un trait d'un côté et un trait d'un autre; et de ces divers traits qui pouvaient convenir à une même personne, j'en ai fait des peintures vraisemblables.<sup>855</sup>

---

<sup>854</sup> Michel Erman, *op. cit.*, p. 13.

<sup>855</sup> Christine Montalbetti, *Le Personnage*, Paris, Éditions Flammarion, 2012, p. 192 cite les propos de Jean de La Bruyère, *Préface au Discours à l'Académie et discours du 15 juin 1693*, disponible sur le site de l'Académie : [www.academie-francaise.fr/discours-de-reception-de-jean-de-la-bruyere-et-preface](http://www.academie-francaise.fr/discours-de-reception-de-jean-de-la-bruyere-et-preface)

Il est question aussi, chez Louis Nucera, de « l'homme en général ». Chacun de ces personnages représente une pièce du grand puzzle. « A la recherche du temps perdu » et de l'Homme éternel, défilent la grand-mère, le grand-oncle, le couple, le cordonnier, le pêcheur, la couturière... A la manière de ces jeux pour enfants en carton où il s'agit de reconstruire un village avec son école, sa mairie, son boulanger, son boucher... le lecteur reconstruit une tranche de vie, une tranche de l'histoire humaine. Le narrateur essaie, à la manière d'un Zola naturaliste, de créer les circonstances de l'expérience : nous assistons aux séparations, aux retrouvailles, aux reconnaissances, aux rencontres, aux rendez-vous... Et comme dans la vraie vie, ce qui se passe alors n'est pas forcément ce que nous aurions écrit. Parfois ceux que nous retrouvons et que nous chérissions sont devenus insignifiants ou, au contraire, nous allons partager un moment unique et passionnant avec le copain d'enfance dont nous nous rappelons à peine le nom... Nous retrouvons, comme si nous nous étions quittés la veille, ceux avec lesquels nous ne pourrions plus jamais franchir la barrière du temps. Ainsi va la vie, imprévisible et changeante, semble nous dire ce narrateur déambulateur.

Chez Louis Nucera, le portrait n'a jamais une fonction ornementale. Il n'est pas non plus uniquement une pause dans le récit : il est le récit. Comme le dit Jean-Philippe Miraux :

Le portrait, en effet, n'est pas seulement une pause descriptive ou ornementale dans l'œuvre littéraire : **il participe très hautement à une totalité en fonctionnement**, à un ensemble complexe qui évolue, et est inextricablement dépendant de la trame narrative qui le construit progressivement, le façonne, le transforme [...] »<sup>856</sup> [Souligné par l'auteur.]

Ce sont ces portraits qui permettent la réflexion et l'interrogation sur la création artistique et littéraire : Pourquoi écrit-on ? Sur quoi écrit-on ? Ecrit-on bien ? Assez ? Trop peu ? Les portraits sont comme les pavés de la route que l'écrivain est en train de construire, ils permettent de mettre des pierres à l'édifice.

Et puis, il y a toujours chez l'homme de lettres ce sentiment de grande pudeur : a-t-on le droit de parler des autres ? Parle-t-on correctement des autres ? Ne les trahit-on pas en parlant d'eux ? Car enfin, les questions qui affleurent ont trait à la vie et à la

---

<sup>856</sup> Jean-Philippe Miraux, *op. cit.*, p. 35

mort, au deuil, à la maladie, à la guerre, au suicide et on ne plaisante pas avec ces sujets : ils concernent l'homme, ils concernent l'humanité.

A chaque portrait achevé, s'esquisse une morale, une vérité universelle. Mais très souvent persiste l'incertitude : il n'y a pas l'âge d'or où tout était parfait et le monde moderne où tout serait à jeter. Non, l'œuvre de Nucera, à l'image de la vie, met en évidence une complexité tout autre. A travers ces portraits d'antan, on entend la souffrance : souffrance de la guerre, souffrance conjugale, viol, inceste, maladie, mais aussi la souffrance éternelle de l'homme face à sa condition... Et pourtant, l'écrivain a besoin de se ressourcer dans ce monde, fait aussi de grandeur, de bonté, pour continuer d'avancer. Et lui-même, dans ses livres, s'efforce de « *donner de plus en plus de dignité, de solennité à l'homme.* »<sup>857</sup>

Avec Nucera, le lecteur devient artisan. Il doit assembler les pièces du grand puzzle pour saisir l'essence de l'œuvre et chaque pièce de ce grand puzzle est un portrait, une anecdote, une historiette et alors, seulement, il parvient à voir, sentir, toucher, entendre et déguster l'universelle Nice, « Nissa la Bella », et sa vie foisonnante. Comme le soulignent Pierre Glaudes et Yves Reuter, dans le Chapitre III, « Approches psychologiques du personnage », lorsqu'ils abordent la psychanalyse et les « Approches freudiennes du personnage » pour expliquer la thèse de Jean-Noël Bellemin-Noël et la textanalyse :

Les personnages apparaissent alors comme les lieux stratégiques où se noue le *transfert du lecteur*. Conçus par Bellemin-Noël comme des masques de théâtre qui ne demandent qu'à prendre le visage qu'on voudra bien leur prêter, ils deviennent les points de rencontre intersubjectifs de deux forces inconscientes, les sillages de paroles où les désirs de l'énonciataire se retrouvent dans ceux que l'énonciateur, par son travail inconscient sur le texte, a manifestés.<sup>858</sup>

Le lecteur qui accepte d'entrer dans l'univers de Louis Nucera se sent porteur d'une mission sacrée, face laïque de la pratique des Mormons qui considèrent qu'ils doivent "sceller" leurs ancêtres dans leurs temples. En effet, chaque Mormon se doit d'écrire sa généalogie pour identifier sa famille afin que les ordonnances soient accomplies pour leurs ancêtres qui n'ont pas tous eu l'opportunité d'entendre le message de l'Evangile et pour être « scellés » à eux pour l'éternité, les parents et les enfants se retrouvant même « scellés » ensemble. C'est en quelque sorte ce

---

<sup>857</sup> Jean-Pierre Maurel, *op. cit.*, pp. 3-4. Voir Annexes, p. 41.

<sup>858</sup> Pierre Glaudes et Yves Reuter, *Le Personnage, op. cit.*, p. 89.



qu'accomplit Louis Nucera à travers l'accumulation des portraits dans ses romans. L'objet-livre devient alors le temple où il faut nommer ses ancêtres, tous les anciens, ceux qu'on a aimés comme ceux qu'on a croisés, les justes comme les faibles, pour leur donner la paix dans un au-delà non religieux, situé dans la pensée de ceux qui vivent après eux et doivent anticiper leur propre mort.

Non seulement le narrateur parvient à « être scellé » à eux indéfiniment mais il s'assure ainsi leur reconnaissance et peut alors lui-même envisager sa propre conquête de l'éternité, si le lecteur à son tour accepte de « sceller » son nom. Nous le faisons volontiers...

## TROISIÈME PARTIE :

# La tension entre la singularité et l'universalité

Mourir pour mourir, c'est en regardant Nice,  
depuis la colline du château,  
le cimetière tout à côté,  
que je voudrais m'en aller. <sup>1</sup>

## Introduction

L'inscription de l'œuvre de Louis Nucera dans un contexte régionaliste fortement marqué est, paradoxalement, à la fois ce qui en fait une œuvre originale et ce qui lui valut un certain mépris de la critique. Il nous faut donc, à ce stade, nous arrêter sur les termes même d'« œuvre régionaliste » et bien définir ce que nous entendons par cette appellation.

L'objet de ce troisième chapitre sera de déterminer si tous les éléments de la civilisation niçoise apparaissent dans l'œuvre aux fins de simplement « colorer » l'histoire ou si, au-delà de cette inscription dans le local affectif de l'écrivain, la véritable quête littéraire se voulait bien plus ambitieuse et s'inscrivait tout entière du côté de l'histoire des hommes, tout entière dans la connaissance des sentiments et des tourments universels de l'être humain.

Selon la définition donnée par le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, la notion d'écrivain régionaliste doit s'entendre selon plusieurs acceptions : « [Celui, celle] *qui s'attache à promouvoir la culture, l'originalité, les réalisations spécifiques d'une région.* », « [Celui, celle] *qui est partisan du régionalisme, de la régionalisation.* », ou bien encore « [Celui, celle] *qui choisit ses sujets dans le cadre d'une province dont il décrit les mœurs.* »<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> ADB, *op. cit.*, p. 138.

<sup>2</sup> Anonyme, *Romancier régionaliste, les régionalistes*, Centre National de recherches textuelles et lexicales. Disponible sur : [www.cnrtl.fr](http://www.cnrtl.fr)

Certes, Louis Nucera « choisit ses sujets dans le cadre d'une province dont il décrit les mœurs », mais une fois énoncée cette identité, ce qui importe est d'étudier comment se fait cette inscription. La recherche littéraire de notre auteur, d'apparence réaliste, est en fait à inscrire entièrement du côté du symbolisme. Les mœurs décrites n'ont pas de valeur en elles-mêmes, l'écrivain les dépasse, elles deviennent les symboles d'un quartier, d'un peuple, d'une génération. La volonté de l'écrivain n'est pas de faire œuvre régionaliste, ce n'est pas là son but premier. Nous pourrions même aller jusqu'à dire que l'écriture de Louis Nucera donne naissance à une « œuvre de synesthésies ou synesthésique ». Chaque évocation d'un lieu, d'un personnage est l'occasion pour lui d'exprimer un croisement, une correspondance des sens. Dans le souvenir, un lieu devient un objet symbolique pour lequel doivent être convoqués l'ouïe, l'odorat, la vue, le goût afin de dépasser la simple description qui n'est pas l'objet du récit et d'esquisser une morale universelle.

Louis Nucera ne s'offusquait pas de cette appellation d' « œuvre régionaliste », à l'inverse de Jean Giono qui, toute sa vie littéraire, a tenté de s'extraire de cette appartenance qu'il jugeait réductrice, comme l'écrit Jean-François Durand :

Dès ses textes les plus anciens, Jean Giono a voulu prendre ses distances à l'égard de la Provence, du Midi, et de toutes les terres à parfum de farigoule et de lavande, comme s'il pressentait que l'on essaierait un jour d'enfermer son œuvre dans une carte postale, avec une épaisse couche de Côte d'Azur pour en aviver les couleurs.<sup>3</sup>

Jean-François Durand précise son propos en expliquant qu'il n'était pas question d'inscrire son œuvre dans une autre région, mais bien plutôt d'effectuer une « *poétisation du réel qui l'arrache au lieu commun* »<sup>4</sup> et il poursuit en expliquant ce qu'il entend par « poétisation » :

Combattre tous les lieux communs et les clichés, c'est savoir jouer les mots les uns contre les autres. Giono s'y emploie avec virtuosité quand il oppose, à la Provence et au Midi, une terre beaucoup plus mystérieuse et poétique qu'il appelle le Sud.<sup>5</sup>

Plus avant, le critique rapporte même les propos de Jean Giono, qualifiant ce Sud de « *Sud imaginaire*. »<sup>6</sup> Jean Giono revendiquera clairement cette théorie esthétique :

---

<sup>3</sup> Jean-François Durand, *Jean Giono le Sud imaginaire*, Avant-Propos, Aix-en-Provence, Éditions Edisud (Collection de Centre des Ecrivains du Sud), 2003, p. 5.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 6.

La Provence que je décris est une Provence inventée et c'est mon droit. C'est une Provence inventée, c'est un Sud inventé comme a été inventé le Sud de Faulkner. J'ai inventé un pays, je l'ai peuplé de personnages inventés, et j'ai donné à ces personnages inventés des drames inventés, et le pays est lui-même inventé. Tout est inventé.<sup>7</sup>

Et quand bien même admettrait-on l'hypothèse régionaliste, les routes de Jean Giono et de Louis Nucera, on peut le voir aisément ici, se sépareraient de toute façon nettement. Leurs approches sont tout à fait divergentes car si nous pouvons parler à propos de nos deux auteurs de « poétisation du réel », cette poétisation n'intervient pas au même niveau chez Louis Nucera. Celui-ci n'a pas « inventé » Nice, n'a pas « inventé » des personnages, n'a pas « inventé » des drames : l'invention n'intervient pas à ce niveau, l'invention se situe dans le fait littéraire. Louis Nucera part d'une ville, de personnages qu'il a connus et il va poétiser le récit qui va les dire. Des lieux, personnages, situations réels vont devenir poésie, car ils portent en eux une part de poésie, ils sont poésie. Pour Louis Nucera justement la plus « grande » poésie de ce XX<sup>ème</sup> siècle décadent devait résider dans la peinture de ces lieux et de ces êtres populaires, au sens noble du terme. La poésie de ces êtres ne peut pas se dire sans écrire la région qui les abrite, les fêtes qui les font danser, la gastronomie qui les nourrit et les légendes qui les font rêver. Le rôle de l'écrivain va consister à mettre en valeur la poésie des personnages, en les inscrivant dans un contexte régionaliste, afin de leur conférer une consistance universelle. Tout va donc faire sens chez Louis Nucera : il n'existe pas de sujets nobles et d'autres moins, il existe une région qui porte en elle une part de la poésie du monde et à laquelle il convient de donner, de redonner, une littérarité.

La poétisation du Nice de Louis Nucera retentit comme le dernier espoir d'un écrivain à un tournant de l'histoire. Il se présente à nous comme un des derniers témoins de cette population d'entre deux guerres nourrie d'humilité et de noblesse. Cette « fin du monde » semble particulièrement bien correspondre à la vision tragique de la condition humaine telle que la concevait notre écrivain. Tout va donc

---

<sup>6</sup> Jean Giono, *Œuvres romanesques complètes*, tome III, Paris, Éditions Gallimard, NRF (Collection Bibliothèque de la Pléiade), 1974, p. 1277.

<sup>7</sup> Jean Giono, *Une biographie et des entretiens de Jean Carrière*, Paris, Éditions de la Manufacture, 1991, p. 77.

faire sens. Les faits les plus anodins et quotidiens vont se muer en poésie : un plat de gnocchis, un parc de jeux d'enfants, une phrase entendue à un coin de rue.

Notre étude partira du plus terre à terre, si nous pouvons nous permettre ce qualificatif, pour s'élargir ensuite au plus fondamental. Lorsque nous ouvrons un guide touristique, de quoi est-il question lorsqu'on part à la découverte d'une région ? De ses lieux incontournables, géographiques ou historiques, de son climat, de sa faune et de sa flore, de ses mets à déguster, de sa langue à découvrir, de ses légendes, traditions, superstitions, coutumes, de ses fêtes traditionnelles, de ses hommes et de ses femmes célèbres, de ses artistes : c'est de tout cela dont il va être question ici. Car, il faut bien l'avouer, une fois lue la Trilogie niçoise de Louis Nucera, le lecteur en sait déjà beaucoup sur Nice et sa région. Mais, ne conviendra-t-il pas, une fois inventoriés tous ces « passages obligés », d'envisager que leur évocation s'en détache et s'élève à une autre ambition, celle d'un ailleurs littéraire, poétisé et surtout, « universalisé » ?

Louis Nucera ne fait jamais une simple description des lieux, les lieux ne sont jamais « vides », il y replace toujours la vie et chante le rapport de l'homme avec son milieu. Les faits géographiques n'ont pas d'intérêt en eux-mêmes, ils n'en ont qu'en liaison avec la société et l'espace. L'espace de Louis Nucera n'a pas de contours déterminés et clairement dessinés. Les contours évoluent en fonction des hommes qui le peuplent; un fait régional de même. Peu importe l'olivier en tant qu'espèce végétale, ce qui importe c'est l'huile qu'on tire de ses fruits, c'est l'homme qui a tiré l'huile du fruit de cet arbre millénaire et continuera à le faire. La Méditerranée de Louis Nucera est un personnage qu'on ne peut décrire ou évoquer de façon statique et immobile. Ce n'est donc pas simplement la matière méditerranéenne que nous allons étudier mais surtout comment l'écrivain parvient à la muer en personnage littéraire.

## 3.1. Le creuset méditerranéen, de l'approche touristique au mythe

Ils étaient de ceux qui savaient que sur la Côte d'Azur  
le temps des douze premiers jours de janvier  
indique celui de chacun des mois de l'année.  
[...] Le baromètre leur était inutile...<sup>8</sup>

### 3.1.1. Le pays des délices inventé par des fées

Si la Côte d'Azur est devenue célèbre, c'est en premier lieu grâce à son climat méditerranéen privilégié qui était censé venir à bout d'un certain nombre de pathologies. Dans chacun de nos trois romans, il est fait allusion à ce climat tant affectionné de bord de mer : « *L'unité essentielle de la Méditerranée, c'est le climat, un climat très particulier, semblable d'un bout à l'autre de la mer, unificateur de paysages et des genres de vie.* »<sup>9</sup>

Quel que soit le guide touristique que l'on feuillette sur Nice, nous y trouvons les mêmes caractéristiques de douceur et de climat tempéré. Ainsi, on peut y voir louer la « *douceur climatique* » de la Côte d'Azur, « *tempérée par la mer* » et « *[l']ensoleillement [qui] reste le point fort du département [...]* ». <sup>10</sup>

Voyons donc maintenant, ce qui a pu justifier néanmoins cette inscription de notre auteur dans la case souvent dévalorisante des écrivains régionalistes. Louis Nucera aimait passionnément, viscéralement, sa région et sa ville et il ne s'en cachait pas, bien au contraire. Dans un document que nous a confié Suzanne, son épouse, celui-ci écrit à Anne de Marolles pour louer la beauté de la Côte d'Azur :

Ce n'est pas d'aujourd'hui que la Côte d'Azur fait rêver. Natifs de ce pays ou le découvrant, écrivains, peintres, musiciens ne se sont pas lassés de dire leur

---

<sup>8</sup> CL, op. cit., p. 226.

<sup>9</sup> Fernand Braudel, *La Méditerranée. L'espace et l'histoire*, « La terre », Paris, Éditions Flammarion (Collection Champs histoire), 1985 (publié pour la première fois en 1977 par Arts et métiers graphiques dans une édition illustrée), p. 23.

<sup>10</sup> *Alpes-Maritimes, Provence Alpes Côte d'Azur*, Guides Gallimard, Éditions Nouveaux-Loisirs, 1994 (réédition : 1998), p. 16.

émervaillement. Déjà, après les Grecs et les Romains de l'Antiquité, Dante, Pétrarque en avaient loué les délices. Ceux qui suivirent approfondirent le sillon.<sup>11</sup>

Dans quelques pages très intéressantes, celui-ci fait le relevé de tous les artistes, peintres, écrivains, qui ont choisi de s'établir dans ce Sud enchanteur pour y développer leur art : « *Mais on n'en finirait plus de feuilleter un livre d'or passionnant* »<sup>12</sup>, conclut-il. Cette même étude avait été menée par Georges Duby et Fernand Braudel, dans le chapitre « L'héritage<sup>13</sup> ».

Le document de Louis Nucera est nourri de citations de Nietzsche, Matisse, Scott Fitzgerald, Cocteau, Katherine Mansfield, Hector Berlioz... Comme si notre écrivain éprouvait le besoin de se justifier, de se revendiquer natif et donc plus épris de la Côte d'Azur que ces « niçois d'adoption » :

Allez-y voir si j'exagère. Allez-y voir si je mérite le trait d'humour de Vialatte à l'adresse de Pascal : « Pascal aimait tellement l'Auvergne, qu'il choisit d'y naître », en remplaçant, pour moi, Auvergne par Comté de Nice. En ces parages inventés par les fées, si le grouillement de la vie vous convient, vous pourrez flâner sur les marchés et les rues étroites du vieux Nice, d'Antibes, de Menton où tout un délire baroque converge vers une cohérence, où des maçons du sublime et du hasard s'en sont donnés à cœur joie. Et si la solitude vous est salutaire, vous la trouverez sans peine, par monts et par vaux, ou sur une petite barque de pêcheur, à deux brasses de la frange de la côte.<sup>14</sup>

Mais ce qui en fait surtout une région intéressante pour notre narrateur, c'est l'obligation de travailler cette terre pour la rendre fertile. Le climat, seul, ne suffit pas :

[...] la Méditerranée n'a pas été un paradis gratuitement offert à la délectation des hommes. Il a fallu tout construire, souvent avec plus de peine qu'ailleurs. [...] Cette lente, cette très lente conquête s'est terminée avec notre siècle, hier seulement.<sup>15</sup>

---

<sup>11</sup> Louis Nucera, « La Côte d'Azur, Pour Anne de Marolles », manuscrit, 6 feuillets (3 de texte, 3 de brouillon). Sans titre. Titre-dédicace donné par nous à partir de la mention manuscrite sous le texte. Non daté, p. 1. Archives Suzanne Nucera. Voir Annexes, p. 15.

<sup>12</sup> Ibid.

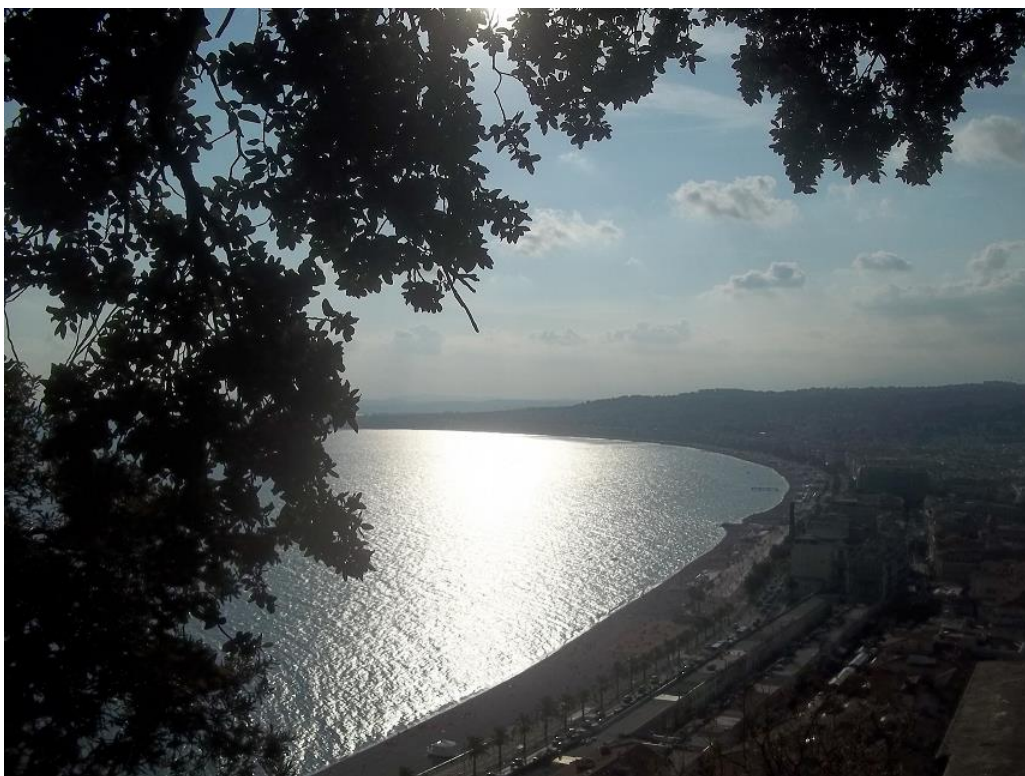
<sup>13</sup> Georges Duby et Fernand Braudel, *La Méditerranée, L'Espace et l'histoire*, op. cit., p. 26-27.

<sup>14</sup> Louis Nucera, « La Côte d'Azur, Pour Anne de Marolles », op. cit., p. 3. Voir Annexes, p. 16.

<sup>15</sup> Fernand Braudel, *La Méditerranée, L'espace et l'histoire*, « La terre », op. cit., p. 26-27.

### 3.1.2. La mer nourricière

Nous nous approchions de la mer.  
N'est-ce pas l'univers  
des visions primordiales ?<sup>16</sup>



29. La mer et ses mystères, Baie des anges, Nice

Comme le fait André-Alain Morello, nous pourrions à ce stade nous demander :

Que peut-on encore écrire sur la Méditerranée [...] ? La culture qui nous renvoie à ses rivages est-elle encore notre culture ? La mythologie qui nous ramène à Œdipe, ou à Sisyphe - l'amour de la mère et l'éternel recommencement - est-elle encore notre mythologie ? Sommes-nous encore les enfants de la Mère Méditerranée, alors que nous avons oublié le grec pour apprendre l'anglais ? Pourtant, la rêverie sur les mères du Sud semble encore conserver tout son pouvoir de séduction; serait-ce parce que les mères du Sud sont plus possessives que les autres ?<sup>17</sup>

Lorsqu'on connaît l'attachement de Louis Nucera à sa mère, à la mer qui baigne Nice et son Italie des origines, nous nous doutons qu'il va dans son œuvre aborder

---

<sup>16</sup> LKM, *op. cit.*, p. 154.

<sup>17</sup> André-Alain Morello, *Méditerranée : la bonne mère* (Quelques réflexions sur la Méditerranée, la littérature et l'Europe), Babel [En ligne], 1997, disponible sur : <http://babel.revues.org/2789>



cette problématique. Et, en effet, il s'est lui aussi posé ces mêmes questions et a souhaité ajouter sa pierre à cet édifice.

La mer dans les écrits de Louis Nucera se révèle tout d'abord comme l'attribut suprême de la beauté, c'est la femme parfaite, « *en toutes saisons la mer, la terre, le ciel jouent à dépasser les rêves de beauté.* »<sup>18</sup>

Mais quelle est donc l'originalité de Louis Nucera pour peindre cette « *Méditerranée : la bonne mère* », pour reprendre le titre de l'article, déjà cité, d'André-Alain Morello ? La Méditerranée est, en effet, devenue un mythe littéraire tant elle a été chantée et peinte par de nombreux artistes. Notre imaginaire en est rempli car elle se trouve à l'origine de notre civilisation et occupe notre littérature depuis tout temps. Des écrivains contemporains en reprennent l'histoire originelle, née d'Ulysse. La culture de Louis Nucera est éminemment méditerranéenne, elle colorie tous ses écrits. Surgit dans son œuvre un attachement viscéral à l'élément et à la culture qui en découlent. Il rappelle à maintes reprises la fidélité qu'il lui porte. Il est des pages où le lecteur ne sait plus très bien d'ailleurs s'il est question de l'amour pour sa « mer » ou sa « mère », tant l'attachement est puissant. Les deux sont aussi possessives l'une que l'autre et d'ailleurs quand l'une veut posséder le fils plus que l'autre, s'ensuit un combat douloureux. Ce n'est, en fait, qu'une histoire de famille « *et les histoires de famille sont toujours passionnelles.* », comme le souligne André-Alain Morello, avant de se demander si « *[l]a mère Méditerranée [...] [ne] doit [...] [pas] se confondre avec ce mythe des mères du Sud, qui ont cessé d'être femmes, pour accéder à un pouvoir sans partage ?* »<sup>19</sup>.

Les mer(e)s de Louis Nucera sont bien des rivales qui aiment « *sans partage* » :

Un après-midi, je poussai la méchanceté jusqu'à escalader la digue et à me rendre sur le port afin de plonger du haut des grues. L'aventure dura près d'une heure. Quand je revins sur la plage, il y avait un attroupement là où d'habitude ma mère organisait simultanément son guet et son travail. [...] J'approchai. Ma mère, si digne et si discrète, était le centre de l'attroupement. Ne me voyant plus elle s'était permis de faire part de ses alarmes à des baigneurs. Les minutes passaient et je ne repassais pas. Elle était au supplice tandis que tous, les mains en visière sur le front, en direction de la mer, tentaient d'identifier les têtes qui surnageaient. Quand elle me vit, elle chancela, se ressaisit, vérifia si aucun mal ne m'avait frappé [...] Ma mère avait la main leste. En l'occurrence elle se surpassa.<sup>20</sup>

---

<sup>18</sup> ADB, *op. cit.*, p. 31.

<sup>19</sup> André-Alain Morello, *op.cit.*.

<sup>20</sup> ADB, *op. cit.*, pp. 58-59.

Les mots employés : « *méchanceté* », « *alarmes* », « *supplice* » « *chancela* » pour décrire une simple désobéissance d'enfant sont très forts, « trop » forts pour une scène qui, s'il ne faut pas lui enlever sa gravité, se termine bien et aurait pu se solder dans les rires et les embrassades de la mère rassurée de voir revenir le fils chéri, alors qu'elle va connaître l'épilogue de « *la main leste* ».

Lorsqu'est citée la mer, il est question dans la Trilogie à la fois du sentiment de protection et du danger, à la fois de l'image d'une mer close et de l'ouverture sur le monde.

Le récit du vieil hongrois qui « *n'avait jamais connu que la terre* »<sup>21</sup> dans *Avenue des Diables-Bleus*, met bien en scène cette ambivalence. Pour comprendre la mer, il faut être un de ses fils, il faut faire corps avec elle. Elle restera indéfiniment étrangère à celui qui n'est pas sorti de son ventre. Cette mèr(e) possessive n'accepte pas de demi-mesure, on a « *la mer dans la peau* »<sup>22</sup> ou non et le vieil homme s'y perdra pour finir :

Ça l'a miné, le vieil homme, ce changement. Son avis c'était qu'avec la mer on ne peut se reposer sur rien : elle bouge tout le temps. Bientôt, il ne s'adressa plus qu'à lui-même. [...] Un jour, il ne s'est plus réveillé. [...] Et on ne parla plus du vieil Hongrois qui trouvait que sur notre terre on donne trop de place à la mer...<sup>23</sup>

Alors, tout l'imaginaire de l'enfant s'y investit, avec ce désir paradoxal de se sentir protégé tout en rêvant d'un ailleurs possible et fantasmé. André-Alain Morello souligne, là-encore cette ambivalence, lorsqu'il explique que malgré les éloges nombreux :

La Méditerranée, c'est aussi la violence. Le soleil du Midi est celui des Grecs et de la tragédie. [...] Ne pas être fâché avec sa mère, aller la voir, lui exprimer notre amour, mais sans vouloir retourner vivre notre enfance auprès d'elle. Revenir auprès de la mère, puis s'éloigner d'elle, puis revenir. Ni archaïsme culturel, ni régression infantile.<sup>24</sup>

Dans ces quelques lignes d'André-Alain Morello, nous voyons apparaître le dilemme de toute une vie, la « tragédie » de Louis Nucera partagé entre l'amour d'une

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>24</sup> André-Alain Morello, *op. cit.*.

mèr(e) et ses aspirations vers un ailleurs, vers « une » autre, qui le délivrerait ou le perdrait irrémédiablement.

La tragédie qui se joue chez les Nucera est à la hauteur de son élément symbolique. Cette mer, mystérieuse et familière, protectrice et meurtrière, offre à l'écrivain l'inscription dans l'espace qu'il fallait à son œuvre pour que s'y déroule la catharsis qui le délivrera de ses tourments, « [...] *la mer... et puis peut-être la mort qui s'avance...* »<sup>25</sup>

La Méditerranée semble paradoxalement apporter à la fois la mort et la vie. En effet, c'est d'elle que vient le danger extérieur, « [...] *la flotte turque d'Ariadan Barberousse, « l'effroi de la Méditerranée »* »<sup>26</sup>, mais c'est aussi elle qui procure l'élément vital : « *Nice a un air bien à elle [...] avec cette lumière qui lui vient de la mer [...].* »<sup>27</sup>

Dans *Le Kiosque à musique*, la mer va même accueillir les premiers ébats amoureux de Jean et Mireille : serait-ce à dire que le narrateur a enfin décidé de quitter sa mère puisqu'il décide de l'affronter, de face, avec celle qui deviendra la seconde femme de sa vie et ne tardera pas à supplanter la première ?

Quelle place va donc prendre et quel rôle va jouer l'écrivain qui décide, à la suite de tant d'autres, dans une longue tradition littéraire, d'écrire à son tour la version du mythe de la « Bonne mer » ? Il s'agit pour Louis Nucera de faire en sorte que ce « bagage » méditerranéen qu'il détient soit transmis, ne se perde pas et continue à creuser son sillon identitaire, de génération en génération. André Alain Morello définit d'ailleurs ainsi le rôle de l'historien ou de l'écrivain :

C'est peut-être ici qu'intervient notre rôle de littéraires, d'historiens, de linguistes : c'est ainsi que je vois exactement notre tâche : faire en sorte que cette culture, qui nous vient de la Méditerranée, reste une culture vivante, que le lien qui nous rattache à la « mère Méditerranée » soit maintenu, et soit en quelque sorte pacifié.<sup>28</sup>

Enfin, en plus de sa beauté, et c'est aussi en cela qu'intervient l'originalité de Louis Nucera, la mer recueille les hommes et le travail des hommes.

La célébrité de la Côte d'Azur doit beaucoup à son caractère maritime et à celle de la mer qui la baigne. Néanmoins, le bord de mer n'est pas envisagé dans l'œuvre de

---

<sup>25</sup> *ADB*, op. cit., p. 42.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>28</sup> André-Alain Morello, *Ibid.*

Louis Nucera en tant qu'attribut touristique (nous verrons que nous pourrions faire la même remarque à propos de toutes les approches touristiques de la région) mais pour l'activité ouvrière qu'il suppose. En effet, comme le note Fernand Braudel : « *La mer ajoute beaucoup aux ressources du pays méditerranéen, mais ne lui assure pas l'abondance quotidienne.* »<sup>29</sup>

Il est donc davantage question de port que de plage et donc davantage d'hommes que de paysages ! Le guide Gallimard lui-même fait mention de la pêche :

Sur le littoral des Alpes-Maritimes la pêche est typiquement artisanale. La majorité des bateaux est de type « pointu » équipé de roue remonte-filet; c'est ce qu'on appelle la pêche aux petits métiers.<sup>30</sup>

En effet, c'est très souvent par l'allusion aux pêcheurs que le narrateur nous ramène au bord de mer. Cela n'en constitue pas moins un des aspects régionalistes, puisqu'il n'est pas beaucoup de lieux en France où l'on pêche l'anguille ou le poulpe. Il s'agit là d'une réalité de cette région de bord de mer, bien loin de l'image de littoral touristique souvent louée. Fernand Braudel écrira à ce sujet :

Mais la mer, c'est autre chose qu'un réservoir nourricier; c'est aussi, et avant tout, une « surface de transport », une surface utile, sinon parfaite. Le navire, la route marine, le port tôt équipé, la ville marchande sont des outils au service des cités, des Etats, des économies méditerranéennes – les outils de leurs échanges et, par suite, de leur richesse.<sup>31</sup>

L'anguille, qu'évoque Louis Nucera sur plusieurs pages à travers la figure pittoresque du « *pêcheur d'anguilles* »<sup>32</sup>, n'est jamais citée dans les grands guides touristiques des Alpes Maritimes<sup>33</sup>. Pourtant, il s'agit bien d'un poisson caractéristique de la Méditerranée. L'histoire de l'« *Anguilla anguilla* »<sup>34</sup> est digne du plus romanesque des contes et on nous pardonnera ici de nous y arrêter assez longuement :

L'Anguille fait partie de la super classe des Ostéichthyens et du super ordre des Elopomorphes, un taxon de Téléostéens phylogénétiquement ancien. Le genre

---

<sup>29</sup> Fernand Braudel, *La Méditerranée, L'espace et l'histoire*, « La mer », *op. cit.*, p. 48.

<sup>30</sup> *Alpes-Maritimes*, guide Gallimard, *op. cit.*, p.24.

<sup>31</sup> Fernand Braudel, « La mer », *op. cit.*, p. 57.

<sup>32</sup> *ADB*, *op. cit.*, p. 23.

<sup>33</sup> Aujourd'hui, l'espèce est menacée : des programmes européens, doublés d'initiatives régionales et départementales, visent à comprendre les causes de sa raréfaction et à promouvoir des solutions concrètes.

<sup>34</sup> Site : <http://www.migrateursrhonemediterranee.org/>

Anguilla compte 15 espèces dans le monde, dont deux se localisent dans l'Atlantique Nord : l'Anguille européenne (*Anguilla anguilla*) [...] et l'Anguille américaine (*Anguilla rostrata*), qui ne diffèrent physiquement que par leur nombre de vertèbres (Ege, 1939 in Imbert, 2008). [...] L'Anguille est le seul grand migrateur thalassotoque européen. Cette espèce amphihaline de type catadrome a un cycle de vie unique et encore mystérieux sur de nombreux points, *a fortiori* en région méditerranéenne<sup>35</sup>

C'est toute une poésie empreinte de mystère que se dégage immédiatement de la description de ce poisson, « *seul* », « *unique* » et « *mystérieux* ». L'imaginaire de l'enfant qui venait jouer sur les berges du Paillon a été nourrie de cette impression d'appartenance aux privilégiés qui savent. Il a été initié par ce vieux pêcheur qui accepta un jour de lui transmettre son savoir, malgré l'interdiction de sa mère :

Je n'y venais pas jouer souvent, enfant, dans le lit du Paillon; ma mère s'y opposait ; Elle m'imaginait la proie de mille périls, horde rampante qui n'avait qu'un objectif : détruire sa progéniture. <sup>36</sup>

Toute la description et les explications qui suivent dénotent d'une grande connaissance du sujet : connaissance véritablement transmise par le vieux pêcheur ou connaissance documentée du narrateur adulte ? Peu importe la réponse, l'essentiel étant cette impression de détenir un secret transmis de génération en génération, d'un pêcheur hors du commun à un « *gosse* » hors du commun :

Il n'aimait pas les enfants; il les considérait comme des vandales et des rivaux [...] ces chenapans osaient pêcher des anguilles, poisson qui était réservé à lui seul. [...] Il m'admettait auprès de lui car il avait connu mon grand-père et mon père, mort quand j'avais à peine cinq ans. Ce deuil me conférait un statut privilégié.<sup>37</sup>

Il nous faut alors nous interroger sur ce qu'avait d'extraordinaire ce poisson pour lui conférer ce statut très à part dans le monde de la pêche. Le premier atout de l'anguille nous est, certes, livré par le narrateur, « [...] *le pêcheur d'anguilles* [...] *lui livrait bataille* [...] *aussi, avouons-le, pour sa chair des plus recherchées* [...] »<sup>38</sup> L'anguille était recherchée pour les mets divins qu'il était possible d'élaborer avec sa chair, « [...] *anguilles à la broche, à la matelote, tartare ou grillées aux sarments de*

---

<sup>35</sup> Pierre Campton, Jean-Philippe Chilbracq, Isabelle Lebel, « Etude des conditions de migration anadrome de l'anguille sur les fleuves côtiers méditerranéens : Siagne, Loup, affluents du fleuve Var et côtiers corses », revue de l'Association MRM – Migrateurs Rhône-Méditerranée -, N° 9/13, 2010, p.2. disponible sur : [www.rhone-mediterranee.eaufrance.fr/](http://www.rhone-mediterranee.eaufrance.fr/)

<sup>36</sup> ADB, *op. cit.*, p.22.

<sup>37</sup> *Ibid.*, pp.23-24.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 23.

vigne. [...] anguilles à la niçoise – « l'anguila dou Bicou [...] »<sup>39</sup>. Mais ce qui doit surtout retenir notre attention, ce sont la difficulté de sa pêche et le parcours initiatique qu'accomplit ce poisson hors du commun. Commençons donc par les difficultés qu'il convient de surmonter pour réussir à capturer ce poisson, et qui font forcément du pêcheur qui y parvient un être d'exception. C'est un poisson qui se mérite, il faut lui « [...] livr[er] bataille au nom de l'estime qu'[on] lui port[e]. »<sup>40</sup> Le récit qui nous en est alors livré est digne de ce que Raphaël Enthoven dit du *Moby-Dick* d'Herman Melville<sup>41</sup> :

C'est un fantôme que les marins pourchassent. C'est le « précipice » dont parle Pascal, au-devant duquel nous courons « après que nous avons mis quelque chose devant nous pour nous empêcher de le voir ». <sup>42</sup>

Au même titre et selon la même veine, l'anguille symbolise le combat de l'homme contre ses démons et sa destinée :

Il s'aventurait [...] entreprise des plus ardues. Il traînait son appât de viande pourrie près des trous où se cache cette fervente de l'ombre et de la nuit. D'autres fois, armé d'une foëne, harpon léger fait de deux dents barbelées très longues, il la traquait sous les pierres; [...] Mais il faut faire vite. Elle se détend comme un ressort et se replie, aussi prompt qu'un serpent. Si elle parvient à s'enfoncer dans la vase, à s'enrouler, à s'accrocher, il est difficile de la sortir. [...] Un moment d'inattention, et elle file comme l'éclair en direction de l'eau... Elle a une boussole dans le crâne. [...] <sup>43</sup>

Nous lisons ici, à la fois un récit explicatif de l'art de cette pêche très particulière, et le récit d'une véritable aventure épique, où l'homme se confronte à la nature. L'écrivain nous révèle ainsi les secrets d'un métier méconnu et totalement oublié. Nous sentons néanmoins poindre dans ces quelques lignes l'accomplissement d'une certaine vengeance du vieil homme sur ce poisson-serpent. Le narrateur, pour qualifier la violence et la brutalité de la capture, parle même de « *massacre* » :

Alors le massacre commençait. Il saisissait les anguilles vivantes les unes après les autres et les lançait à la volée sur les rochers les plus proches. Si la tête portait, elles mouraient aussitôt. Parfois, il devait s'y reprendre à deux ou trois reprises. <sup>44</sup>

---

<sup>39</sup> *Ibid.*, pp. 23-24,

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>41</sup> Herman Melville, *Moby-Dick ; or, The whale* (1851), *Moby-Dick*, version de Lucien Jacques, Joan Smith et Jean Giono, Paris, Éditions Gallimard, 1941.

<sup>42</sup> Raphaël Enthoven, « Moby Dick –Melville », émission « Le Gai savoir », 7 avril 2013. Disponible sur <http://www.franceculture.fr/emission-le-gai-savoir-moby-dick-melville-rediffusion-du-07-04-2013-2014-01-19/>

<sup>43</sup> *ADB*, *op. cit.*, pp23-24,

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 24.

Le vieux pêcheur, au même titre que le capitaine Achab, le mutilé en quête de vengeance, est un « mutilé » de la vie. Il s'accroche à un monde qui n'existe plus, enfermé dans sa solitude d'un autre temps. Sa destinée en sera d'autant plus tragique : « *Une imprudence dans son domaine, et une grenade oubliée dans le lit du Paillon explosa entre ses mains.* »<sup>45</sup> La mort du pêcheur symbolise réellement la fin d'une époque, ce qui n'échappe pas au narrateur errant :

Qui raconte aux enfants d'aujourd'hui des histoires d'anguilles ? [...] existe-t-il encore des enfants qui [...] vivent des aventures du bout du monde dans le lit du Paillon ?... [...] J'ai beau regarder, je n'en vois pas. Ca ne doit pas être la bonne heure.<sup>46</sup>

A l'issue de la lecture de ce récit, le lecteur se trouve alors rassuré puisqu'il détient la réponse à la question posée par le narrateur, certain qu'il est d'avoir découvert son conteur de pêche aux anguilles.

Pour finir, intéressons-nous maintenant plus particulièrement aux origines de ce poisson; origines qui là-encore ne sont révélées qu'aux initiés auxquels le lecteur appartiendra désormais :

Il se gendarma contre ceux qui estiment que l'anguille est poisson d'eau douce, fille du goujon. « C'est dans la mer qu'elle naît... très loin... A un moment donné, à la lune, comme si elles obéissaient à un ordre, toutes les anguilles d'Europe, d'Amérique quittent les fleuves, les rivières, les torrents, les ruisseaux... Où vont-elles ? Aux Sargasses qui n'est pas la mer d'à côté... Là, elles font leurs petits, les civelles, et celles-ci, grosses comme des cheveux quand elles sortent des œufs, reprennent le voyage, portées par les courants... Y en a qui s'arrêtent en route, en Amérique, au Canada, en Irlande, en Angleterre... Celles qui arrivent dans le Paillon mettent trois ans... Oui, mon petit ! Trois ans ! Tu penses ? Tu t'imagines un peu ? Les dangers ? Les distances ?... Va chercher les saumons, les oiseaux migrateurs !... Les anguilles ça dépasse tout !... »<sup>47</sup>

Complétons cette description très précise de l'odyssée de l'anguille par ces quelques lignes extraites du site déjà cité :

Ces milliers de larves leptocéphales accomplissent ainsi un voyage de 6 000 km pendant 200 jours selon les uns et 470 à 560 jours selon les autres (Tesch *et al.*, 1986; Tesch & Niermann, 1992; Lecomte Finiger, 1994; Antunes & Tesch, 1997; McLeave *et al.*, 1998; Tesch, 1998). Le courant des Açores (composante Nord de la convergence subtropicale) conduit alors une partie des larves vers la Méditerranée. Cette phase de

---

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 25

<sup>46</sup> *Ibid.*, pp. 25-26.

<sup>47</sup> *Ibid.*, pp. 24-25.

migration océanique reste cependant floue puisque des particules inertes situées dans le Golf Stream mettent 3 ans à effectuer la même traversée (Kettle & Haines, 2006).<sup>48</sup>

Ainsi, tous les mystères qui entourent l'anguille, et dont bon nombre ne sont toujours pas élucidés aujourd'hui, font de ces poissons mystérieux des créatures « *légendaires* »<sup>49</sup>, ayant quelque chose de divin, au sens païen du terme. Le vieux pêcheur l'avait bien senti instinctivement et le narrateur devenu adulte en a conservé le souvenir. L'imaginaire a mûri en lui jusqu'à ce qu'il puisse, adulte, le formuler enfin : « [...] *c'est une grande intelligence, l'anguille; elle sait des choses qu'on ne saura jamais... [...] la féerie, l'exotisme, le fabuleux, l'appréhension, là, à deux pas [...]* »<sup>50</sup>

L'anguille, c'est la personnification du petit peuple niçois, venu de partout, ayant fait un long voyage pour rejoindre les rives du Paillon, non de toutes les espèces mais de toutes les nationalités, réunies sur la même rive. Ce peuple est entraîné dans la même aventure et continue avec tous ses membres la fabuleuse aventure humaine, pourvu qu'un conteur sache transmettre son histoire et sa tradition. L'anguille représente ce légendaire monstre marin, symbole d'une époque révolue qui glisse entre les doigts et échappe si on n'y prend garde. Le narrateur agile aura su heureusement saisir au vol le rapide et mystérieux démon des mers. Toute la morale du roman est contenue dans ces quelques pages : l'économie niçoise, le danger du consumérisme, la nécessité de préserver l'écologie, la réalité sociale d'un microcosme, les valeurs humaines, les passions, le mythe de la mer/mère qui envoie ses monstres conquérir l'univers... L'art du conteur nous a encore entraînés bien au-delà du simple récit régionaliste, est-il besoin de le préciser ?

Le récit enchâssé du pêcheur d'anguilles révèle l'aventure de l'homme qui essaie de maîtriser et de juguler l'espace, et par-delà elle, de contrôler le temps. L'anguille, création de la nature, est bien trop forte pour le pêcheur, simple mortel en sursis. Elle aura raison de sa vie, mais le narrateur-conteur veille et lui confèrera l'éternité.

---

<sup>48</sup> Campton Pierre, Crivelli A. J., "L'Anguille européenne, Anguilla Anguilla, dans le canal d'Arles à Bouc", Association Migrateurs Rhône-Méditerranée (MRM), Avril 2010, p. 4. Disponible sur le site : <http://www.migrateursrhonemediterranee.org/les-especes-/languille-europeenne>

<sup>49</sup> ADB, *op. cit.*, p. 25

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 25



Les pêcheurs, la plupart du temps arrivent dans le récit à des moments de nostalgie. Ils appartiennent déjà à un monde qui n'existe plus. Ils apparaissent comme les rescapés d'une autre époque dans les trois romans :

A nos côtés, un pêcheur [...] exhale un mécontentement. [...] Il parle à son voisin.

« ... Oui, quand, dans le temps, on prenait cent kilos de poissons, aujourd'hui on en prend cent grammes. »

Saisi par le regret, il semble songer à des pêches miraculeuses et révolues.<sup>51</sup>

Plusieurs professions qui gravitaient autour de la pêche sont évoquées; la pêche faisait vivre des familles entières et constituait une des ressources principales de la ville :

Quand j'étais enfant des femmes reprisaient des filets au soleil. Leur visage était tanné, leurs mains crevassées. Aujourd'hui on remplace les filets déchirés par des neufs. Cela revient moins cher. Les femmes sont absentes. Le folklore n'est plus ce qu'il était.<sup>52</sup>

Si parfois une part de régionalisme traverse l'œuvre, elle n'est jamais là où nous l'attendons. Le régionalisme de Louis Nucera se situe du côté de ces métiers qui ont disparu et non du côté de la Promenade des Anglais. Les propos sur la pêche et les pêcheurs relèvent du réalisme, dans leur peinture, dans leur analyse économique et sociale. Ils paraissent toujours advenir naturellement dans le récit. On sait pourtant par Suzanne, l'épouse de l'écrivain, qu'avant d'écrire un roman, celui-ci se documentait sérieusement sur tous les sujets qu'il allait aborder. On ne peut imaginer qu'il n'en ait pas fait de même sur la pêche et le métier de pêcheur. Pourtant, le style de l'écrivain réussit à intégrer les recherches au fil de la phrase de manière si vraie que le lecteur apprend sans même s'en rendre compte.

### **3.1.3. Le mistral purificateur**

Souvent, loin de noter la douceur du climat de la Côte d'Azur, il est plutôt rappelé son mistral caractéristique. Ce vent, propre au midi de la France est célèbre pour sa violence et les allusions dans les trois romans qui nous intéressent n'y font pas

---

<sup>51</sup> *CL, op. cit.*, p. 173.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 175.

exception : « [...] *le vent soufflait* [...] *Une tempête.* »<sup>53</sup> Mais ce qui va faire l'originalité de cette évocation, c'est que notre auteur souligne la vertu toute particulière de ce vent, sa capacité à purifier – au sens le plus fort - le paysage, à en définir les contours, à approfondir le bleu du ciel :

Le mistral a tout épousseté. La netteté succède au flou des formes quand l'azur est chauffé à blanc. [...] la nature a fait sa toilette avec soin.<sup>54</sup>

En fait, ce vent détiendrait la vertu de rendre au peintre sa palette de couleurs et de dessiner parfaitement et harmonieusement les contours du paysage :

Ces jours-ci, le cap d'Antibes paraissait lointain, l'horizon indistinct; l'Esterel n'existait plus. Ce matin tout est proche. Les collines se découpent dans un ciel qui renchérit sur les dépliant touristiques les plus flatteurs. La mer outre son bleu, les arbres sont très verts.<sup>55</sup>

Les anciens assignent à ce mistral des pouvoirs magiques, il appartient à l'imaginaire collectif. Des proverbes l'ont adopté pour sujet principal :

« Malheureusement, précise-t-il, dès qu'il se calmera, le levant ramènera les nuages. Le proverbe l'affirme : « *Lou maistràu laissa lou temp couma lou trova... le mistral laisse le temps comme il le trouve* »...<sup>56</sup>

Là encore, des éléments naturels semblent prendre vie sous la plume de Louis Nucera et se muer en personnages à la fois traditionnels et ancestraux, ils forment un tout qui permet de fixer peu à peu dans l'imaginaire du lecteur une version non plus édulcorée mais véridique, tout à la fois réaliste et symbolique, de la Côte d'Azur.

### **3.1.4. Soleil, lumière, nombre d'or**

Plus que du climat précisément, il est très souvent question du soleil dans cette œuvre littéraire; mais celui-ci n'est pas tant vanté pour sa beauté que, de nouveau, pour ses vertus de coloriste. Selon l'heure de la journée, selon les saisons, il possède le don de modifier le paysage par les jeux de lumières qu'il occasionne :

D'aucuns débarquent du bout du monde pour arpenter ces lieux de lumière.<sup>57</sup>

---

<sup>53</sup> LKM, op. cit., p. 16.

<sup>54</sup> Ibid., p. 14.

<sup>55</sup> Ibid., p. 14.

<sup>56</sup> CL, op. cit., p. 93.

<sup>57</sup> LKM, op. cit., p. 183.

Le soleil m'imprègne; ce n'est pas l'heure où il meurtrit. L'arc de cercle de la baie des Anges se mêle au superbe, si intimement que je reste là, admiratif. Il est des lieux où la nature fabrique des nombres d'or.<sup>58</sup>

Toutes les nuances peintes grâce à ce soleil magique sont déclinées, avec néanmoins toujours une couleur dominante : le rouge, même si beaucoup d'autres couleurs sont convoquées dans nos trois romans, le blanc, le bleu, le lilas :

L'azur du ciel était moins blanc. Le soleil se penchait vers son embrassement quotidien, là-bas, à l'horizon.<sup>59</sup>

Doucement, le soleil descend; tout à l'heure, le couchant drapera mer et ciel de rouge.<sup>60</sup>

[...] le soleil sertissait les feuillages de ses éclats; pour la beauté, il en connaissait un rayon.<sup>61</sup>

Le soleil blanchissait déjà le ciel.<sup>62</sup>

La couleur lilas s'annonce.<sup>63</sup>

[...] si le rouge domine, le lendemain sera beau.<sup>64</sup>

Le soleil éclaire le rouge sarde des façades des maisons.<sup>65</sup>

Le soleil pèse sur tout. Aux heures bleutées du matin succèdent celles où la buée enrobe une nature chauffée à blanc.<sup>66</sup>

Surtout, plus encore que la palette de couleurs qu'il varie à foison, le soleil fascine parce qu'il permet la métamorphose du paysage qu'il décline ainsi à l'infini et nous retrouvons là les personnifications chères à notre auteur. Pour Louis Nucera les éléments ont une âme, ils vivent et agissent sur le paysage et les êtres humains. Il aimait lui-même tellement ces caractéristiques météorologiques des Alpes-Maritimes qu'elles prennent sous sa plume les dons de dieux païens. Voilà en fait la véritable religion de Louis Nucera. Il est viscéralement animiste, il attribue une véritable force vitale aux éléments naturels :

Le soleil qui descend brosse de nouvelles teintes sur la campagne. L'immense toile du ciel, de la mer, des monts s'apprête à se modifier et à se défaire comme toujours à

---

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 145.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 160.

<sup>63</sup> *CL, op. cit.*, p. 76.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>65</sup> *ADB, op. cit.*, p. 154.

<sup>66</sup> *CL, op. cit.*, pp. 69-70.

l'approche du crépuscule. [...] Chaque soir la nature improvise de nouveaux paysages [...].<sup>67</sup>

Le soleil jette des éclats de miroirs sur la mer.<sup>68</sup>

Dans son texte pour Anne de Marolles, Louis Nucera fait appel à de nombreuses citations de peintres et d'écrivains louant le soleil et la lumière de la Côte d'Azur, nous l'avons dit. Louis Nucera est donc entré au Panthéon des artistes qui ont su mettre en valeur la luminosité propre à cette région de France. Lui aussi en a fait œuvre et création.

---

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 169.



## 3.2. Symboliques de la faune et de la flore

### 3.2.1. Faune infatigable

Dans nos trois romans, la faune est très limitée, ce qui correspond là encore à une réalité, soulignée par Fernand Braudel : « [...] *la pauvreté de la faune méditerranéenne est évidente.* »<sup>69</sup> Cette utilisation réduite est logique puisque nous évoluons dans un univers essentiellement urbain. Alors, il est souvent fait allusion à des animaux domestiques : ce sont les chats du narrateur et de Mireille dans *Le Kiosque à Musique*, et le chien, un fox-terrier, de l'oncle Antoine dans *Chemin de la Lanterne*. Mais il nous faut avouer qu'ils n'ont rien de bien typique, même si ce sont de véritables personnages.



30. Louis et ses chats Bigoudi et Luigi

Les seules espèces non-domestiques à traverser nos pages sont à la fois les « animaux » des airs et les « animaux » des mers.<sup>70</sup> Les premiers ne sont d'ailleurs

---

<sup>69</sup> Fernand Braudel, *La Méditerranée, L'espace et l'histoire*, « La mer », *op. cit.*, p. 49.

<sup>70</sup> Nous ne reviendrons pas sur l'anguille. Il nous a paru plus judicieux de l'évoquer dans le sous-chapitre 3.1.2. La mer nourricière.

jamais très loin des autres puisqu'il s'agit essentiellement des mouettes, dont la définition est justement celle d'« [o]iseau[x] de mer »<sup>71</sup>. Leur évocation se veut toujours poétique. Et nous ne sommes pas loin ici de l'évocation de « *L'Albatros* » de Baudelaire :

Les mouettes dessinent leur ballet dans le ciel. Elles obéissent à leur caprice : il est l'autre nom de splendeur. Elles battent des ailes, planent, se lancent d'énigmatiques défis, chavirent, posent leurs pattes sur les corniches des maisons ou leur ventre blanc sur l'onde. Guetteuses inlassables [...] Leurs cris évoquent des lointains.<sup>72</sup>

Un bateau qui prenait le large, des mouettes effarées qui se jetaient en piaillant sur leur pitance, des nuées dessinant leurs mouvements dans l'espace m'emportaient jadis vers des contrées où le prodigieux traîne partout. [...] les oiseaux suivaient des arabesques que je traçais, les nuages esquisaient les figures de mon choix.<sup>73</sup>

Marcel Proust avait écrit auparavant : « *Nous regardions la mer calme où des mouettes éparses flottaient comme des corolles blanches.* »<sup>74</sup> Ce qui fascine chez ces « *oiseaux des mers* » est à la fois leur cri très particulier et leur incroyable blancheur. C'est donc, de nouveau, pour leur qualité picturale que sont loués ces oiseaux, ces tâches blanches qui tranchent au milieu du bleu de l'Azur. De plus, les mouettes symbolisent à la fois un idéal de liberté et de domination sur le monde. Chez le jeune enfant, elles semblent également provoquer des rêves d'évasion. L'enfant confie aux mouettes, ses rêves de liberté, de bonheur. Une vie autre est sans doute possible ailleurs. Entendons l'« ailleurs » non pas comme un déplacement géographique mais plutôt comme une possible évolution sociale et morale.

Enfin, il est à plusieurs reprises fait allusion à l'insecte quasi emblématique de la Côte d'Azur, la cigale et à son non moins célèbre chant :

Il y avait le goût de l'air pur, le chant des cigales [...].<sup>75</sup>

Le sirocco faisait geindre les arbres et contraignait les cigales au silence.<sup>76</sup>

Seules les cigales sont infatigables. Les mâles ne s'épuiseront qu'à la nuit. Plus tard les grillons prendront le relais.<sup>77</sup>

---

<sup>71</sup> Article « mouette », *Le Nouveau Petit Robert*, 1993, *op. cit.*

<sup>72</sup> *LKM, op. cit.*, p.15.

<sup>73</sup> *Ibid.*, pp. 154-155.

<sup>74</sup> Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu, Sodome et Gomorrhe*, Tome 9, Paris, Éditions Gallimard, NRF, 1919, p. 265.

<sup>75</sup> *LKM, op. cit.*, p. 47.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 171.

<sup>77</sup> *CL, op. cit.*, p. 70.

Il est d'ailleurs significatif de noter le nom complet de la cigale, qui est en fait « cigale plébéienne »<sup>78</sup>. Quoi de plus naturel de parler de l'insecte plébéen lorsque l'on souhaite peindre la « plèbe niçoise » ? Ces attributs utilisés pour qualifier les cigales, ce sont les qualités que l'écrivain accorde au petit peuple niçois, travailleur, courageux et « *infatigable* ».

Une place à part est à accorder également à la « *poutine* »<sup>79</sup>, appelée à l'origine « nonat » qui signifie « non né », alevin de poissons, surnommée « le caviar niçois » :

La poutine composée d'alevins de sardine se présente sous la forme d'une pâte blanche translucide. L'histoire de la poutine est intimement liée à l'histoire du département, produit emblématique de la pêche locale et exclusivement autorisée à Antibes, Cros de Cagnes, Nice et Menton. La pêche à la poutine existait déjà au XVIII<sup>e</sup> siècle mais a progressivement disparu en raison de l'évolution de la réglementation des filets de pêche. Lors de la cession de Nice à la France en 1860, les pêcheurs ont obtenu l'autorisation de faire perdurer cette tradition chaque année entre janvier et mars en fonction de la météo. Elle est interrompue dès que les poissons commencent à avoir des écailles.<sup>80</sup>

Il n'est pas difficile d'imaginer ce qui pouvait plaire à notre écrivain dans l'histoire de ce met traditionnel niçois. Toute la fierté de Nice peut s'y lire, entre conquête d'un privilège par le peuple niçois et singularité d'un met gastronomique rare.

### 3.2.2. Flore sentimentale

La flore est en revanche très présente dans les trois romans, essentiellement à travers ses arbres fruitiers, ses oliviers, ses mimosas et ses pins. En fait, curieusement, encore un des paradoxes de la Côte d'Azur, la plupart de la flore caractéristique de cette région est une végétation totalement artificielle et importée :

Au XIX<sup>e</sup> siècle, la vogue des voyages lointains et les nouvelles découvertes botaniques suscitent un véritable engouement pour les plantes exotiques. La clémence des cieux, la parfaite conjugaison de l'eau et du soleil permettent l'acclimatation de dizaines d'espèces tropicales sur la Côte, à Nice [...] les promenades de bord de mer sont plantés de palmiers [...].<sup>81</sup>

---

<sup>78</sup> *Alpes-Maritimes*, Guide Gallimard, *op. cit.*, p. 43.

<sup>79</sup> *ADB*, *op. cit.*, p. 155.

<sup>80</sup> Anonyme, « La poutina - la poutine », Restaurant « Chez Pipo », Recettes niçoises. Disponible sur le site : [www.chezpipo.fr/recettes-nicoises.php?id=4](http://www.chezpipo.fr/recettes-nicoises.php?id=4)

<sup>81</sup> *Alpes Maritimes*, Guide Gallimard, *op. cit.*, p. 44.



Fernand Braudel, prend la peine d'expliquer en détails ce phénomène de végétation importée :

Depuis des millénaires tout a conflué vers elle, brouillant, enrichissant son histoire [...] Et même les plantes. Vous les croyez méditerranéennes. Or à l'exception de l'olivier, de la vigne et du blé [...] elles sont presque toutes nées loin de la mer.<sup>82</sup>

Il en est de même pour les agrumes qui furent introduits au début du XIXème. L'arbre « *méditerranéen par excellence* »<sup>83</sup> est l'olivier « [i]ntroduit en Provence par les Grecs il y a près de trois mille ans [...] »<sup>84</sup> Un autre arbre est également typiquement provençal, le pin. Le guide Gallimard nous apprend même que « *contrairement à ce qui est avancé parfois, [il] n'a pas été introduit en France au retour des croisades : son ancêtre poussait déjà en Provence il y a 25 millions d'années, et des pollens, datés de 11 000 ans, ont été retrouvés [...]* »<sup>85</sup>

Dans l'œuvre de Louis Nucera, nous découvrons surtout à cet arbre emblématique deux qualités primordiales : « *Ils avançaient sous [...] les pins [...] La nature se faisait sauvage. Ils se seraient crus loin de la mer.* »<sup>86</sup>

Notre narrateur apprécie le paradoxe de cet arbre qui, tout en rappelant ses origines montagnardes, reste un symbole de l'univers maritime et symbolise, dans toutes les civilisations, la force, la robustesse et l'immortalité :

Le pin maritime est très généralement un symbole d'immortalité (persistance du feuillage, résineux à aiguilles pérennes, et incorruptibilité de la résine de pin), de puissance vitale. C'est un signe de bon augure.<sup>87</sup>

Mais Louis Nucera se plaît à convoquer les sens et ici, l'odorat est sollicité à propos du pin : « *Les pins sentaient bon; une odeur de résine nous enrobait.* »<sup>88</sup> De même, il est à plusieurs reprises question des œillets, dont la production a toujours occupé une place de choix à Nice puisqu'elle constitue même « *50% de la production nationale* ».<sup>89</sup>

---

<sup>82</sup> Fernand Braudel, *La Méditerranée, L'espace et l'histoire*, op. cit., p. 9.

<sup>83</sup> *Alpes Maritimes*, Guide Gallimard, op. cit., p. 38.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>86</sup> *CL*, op. cit., p. 27.

<sup>87</sup> Disponible sur le site : [bmirgain.skyrock.com/2984147995-LE-PIN-L-ARBRE-DE-MARS-ET-LA-POMME](http://bmirgain.skyrock.com/2984147995-LE-PIN-L-ARBRE-DE-MARS-ET-LA-POMME)

<sup>88</sup> *LKM*, op. cit., p. 172.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 42.

En fait, nous pourrions le voir, un véritable herbier s'élabore au fil des pages de nos trois romans, dont nous essaierons de faire le relevé le plus exhaustif possible :

	ADB	CL	LKM
Arbres fruitiers	<p>« citronniers, figuiers, mandariniers, oliviers, palmiers, caroubiers, orangers [...], p. 60.</p> <p>« [...] la paix des oliviers [...], p. 163.</p> <p>« [...] feuilles de mûriers. », p. 169.</p>	<p>« Des vignes les escortaient [...] », p. 27.</p> <p>« Les feuilles d'olivier s'argentaient sous la lumière. Orangers et citronniers se gorgeaient de sève. », p. 27</p> <p>« [...] figuiers, néfliers, micocouliers, poivriers, abricotiers, pêchers, cerisiers. [...] plaqueminiers du Japon [...] », p. 73.</p> <p>« Néfliers, orangers, citronniers, plaqueminiers [...] », p. 137.</p> <p>« [...] l'olivier [...] », p. 167.</p>	<p>« [...] des oliviers craquaient sous le soleil; leurs feuilles luisaient comme des ventres de poissons blanc. », p. 47.</p> <p>« [...] une cueillette d'olives [...] », p. 157.</p>
Fruits		<p>« Ils grignotaient des jujubes, des sorbes, des arbouses. », p. 27</p> <p>« Les olives [...] », p. 167.</p>	<p>« On mordillait des brins d'avoine, des tiges de blé sauvage, des caroubes; on mangeait des figues et des mûres. », p. 47.</p> <p>« Bientôt, nous repartirions tous aux</p>

			<i>champignons, au ramassage des châtaignes [...]</i> », p. 96. <i>« [...] elle ramassait des châtaignes [...] ou des champignons. »</i> , p. 173.
Arbres d'ornement	<i>« [...] mimosas, eucalyptus, et le pin [...]</i> , p. 60 <i>« Sur des branches de genêts, les vers à soie filèrent leurs cocons. »</i> , p. 169.	<i>« Ils avançaient sous les palmiers, les cyprès, les cèdres, les pins, les mélèzes. La nature se faisait sauvage. Ils se seraient crus loin de la mer. »</i> , p. 27. <i>« La campagne n'est pas trop chiche en sapins, cyprès [...]</i> », p. 73. <i>« Il y a des arbres de Judée [...]</i> », p. 73. <i>« Des cyprès à droite, à gauche, devant nous. »</i> , p. 181. <i>« Pittosporums, cyprès bleus, [...] thuyas dorés [...]</i> », p. 187. <i>« Les mimosas illuminent les collines. »</i> , p. 238.	<i>« Quand fleurissent les mimosas [...]</i> », p. 27. <i>« Dressés vers le ciel, les palmiers, immuables, ne bougeaient pas : nul vent ne les caressait. »</i> , p. 27. <i>« [...] la cueillette du mimosa [...]</i> », p. 96. <i>« Les pins sentaient bon; une odeur de résine nous enrobait. »</i> , p. 172. <i>« [...] elle [...] cueillait du mimosa [...]</i> », p. 174. <i>« "Et les palmiers ! L'arbre est spectaculaire. Mais quelle plaie ! Autour plus rien ne pousse [...]. Ce malfaisant</i>

			<p><i>possède des racines infiniment denses. Elles envahissent et dévorent la terre, les autres plantes. Le caoutchouc constitue également une calamité pour les jardins. Ses racines presque aériennes soulèvent tout. Ces arbres furent importés au XIX<sup>e</sup> siècle. Ils n'appartiennent pas à la région. », p. 217.</i></p>
Fleurs	<p><i>« Des liserons couraient sur la balustrade, des géraniums fleurissaient dans des pots. », p. 169.</i></p>	<p><i>« [...] des cultures d'œillets [...] leurs fleurs violettes [...] », p. 73.</i></p> <p><i>« [...] la culture de l'œillet [...] », p. 167.</i></p> <p><i>« [...] rosiers, géraniums, [...] marguerites, [...] arums [...] », p. 187.</i></p> <p><i>« [...] coquelicots, hortensias apportent des touches rouge, bleue, rose, blanche. », p. 238.</i></p>	<p><i>« [...] des branches de lilas [...] », p. 173.</i></p>
Herbes	<p><i>« [...] le basilic, la menthe [...] », p. 164.</i></p> <p><i>« Il y avait de la</i></p>	<p><i>« [...] des haies de romarin. Des plants de verveine [...] », p. 27.</i></p> <p><i>« [...] verveine sauvage,</i></p>	

	<i>sauge, du basilic, du persil, du romarin</i> [...] <i>Du maïs pendait au mur, de l'ail.</i> », p. 169.	<i>laurier-sauce, [...] haies de romarin, [...] chèvrefeuilles, [...] sauge</i> [...] », p. 187.	
Légumes	« <i>A Falicon, il récoltait haricots, tomates, courgettes, poivrons, maïs, radis, salades...</i> », p. 164.		« <i>Tomates, aubergines, oignons, pommes de terre et courgettes rondes</i> [...] », p. 97.

A l'évidence, les références à la flore de la région niçoise sont nombreuses; le lecteur qui souhaite en avoir un large aperçu sera donc satisfait. Mais, allons à l'essentiel : le plus souvent, lorsqu'il est question de cette végétation propre à la Côte d'Azur, l'approche est surtout littéraire. Tout d'abord, l'évocation peut être sentimentale : un fruit, par exemple, peut rappeler un souvenir heureux; c'est le cas de l'oncle Antoine qui se souvient des promenades avec Rose et raconte le temps où « [i]ls grignotaient des jujubes, des sorbes, des arbouses. »<sup>90</sup> Le plus souvent, il s'agit de véritables digressions poétiques, où tous les sens sont convoqués, goût, odorat, vue. Arbres, fruits, fleurs participent à la poésie régionaliste des trois œuvres. Les végétaux sont souvent évoqués, non simplement et uniquement pour leurs saveurs, mais pour l'éventail de couleurs qu'ils permettent d'admirer. A l'exemple des peintres impressionnistes, notre narrateur se plaît à décrire le jeu de la lumière sur la couleur [C'est nous qui soulignons.] :

[...] apportent des touches rouge, bleue, rose, blanche.<sup>91</sup>

[...] cyprès bleus, [...] thuyas dorés [...].<sup>92</sup>

Les mimosas illuminent les collines.<sup>93</sup>

Les feuilles d'olivier s'argentaient sous la lumière.<sup>94</sup>

<sup>90</sup> *CL*, op. cit., p. 27.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 238.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 187.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 238.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 27.

[...] des oliviers craquaient sous le soleil; leurs feuilles luisaient comme des ventres de poisson blanc.<sup>95</sup>

Parfois encore, l'allusion végétale permet au narrateur une critique d'une époque qui, à la nature, préfère l'urbanisation à outrance. Ainsi, Louis Nucera rapporte les propos de Francis-le-Conteur au sujet « *du roi de l'olivier* » :

« Un autre, plus tard, reçut à son tour le titre de roi. [...] Les monstres de béton, ces blocs sans style qui poussent partout, en sont venus à bout. On a bien essayé de le sauver en le transplantant. Mais il agonisait déjà. Son cadavre demeure debout, square Marinoni. C'est pitoyable et inutile. »

Il en parlait comme d'une personne. Mon père avait sans doute vu l'olivier étouffé par le béton. L'un et l'autre vivaient, alors. De la sève et du sang coulaient dans leurs veines. Cela aurait pu durer un peu plus. Était-ce demander l'impossible ?<sup>96</sup>

Le narrateur établit cette analogie entre le « roi des oliviers » et son père, alors qu'il a quitté la Côte d'Azur et que, rempli de nostalgie, il évoque sa région natale. Il en souligne lui-même l'étrange personnification. Est-ce à dire que l'éloignement permet d'imaginer les choses et les êtres avec encore plus de grandiloquence ? Il est même tentant d'établir une véritable analogie entre le destin de cet olivier et le père de Louis Nucera tous deux « brûlés », « étouffés » en quelque sorte, l'un par le béton, l'autre par la tuberculose contractée à la guerre. Rappelons que l'olivier constitue l'un des trois végétaux de ce que Fernand Braudel nomme la « trinité méditerranéenne » et est à ce titre très symbolique : « *La trinité méditerranéenne est bien là au rendez-vous : l'huile de l'olivier, le pain du blé, le vin des vignes proches.* »<sup>97</sup>

Au sujet de l'olivier, Christian Morzewski insiste sur l'intérêt tout particulier qui doit lui être réservé :

Bien qu'ayant subi lui aussi une véritable hypostase touristique, l'olivier provençal a échappé aux foudres que Giono a déchaînées contre l'humble lavande. [...] L'olivier agrège en effet le terroir provençal à la grande civilisation méditerranéenne, gréco-latine en particulier [...], arbre éternel d'Homère, de Théocrite, de Virgile [...].<sup>98</sup>

---

<sup>95</sup> LKM, *op. cit.*, p. 47.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 217.

<sup>97</sup> Fernand Braudel, *La Méditerranée, L'espace et l'histoire*, « La terre », *op. cit.*, p. 44

<sup>98</sup> Christian Morzewski, « Sud contre sud : les deux Provinces de Jean Giono et Henri Bosco », communication adressée lors du colloque du « Centre des écrivains du Sud », Marseille, mars 2003, disponible sur : <http://henribosco.free.fr/textes/sud2%20contre%20sud.html>

En cela donc Louis Nucera ne déroge pas à la tradition méditerranéenne. Néanmoins, sous sa plume, l'arbre mythique périt dans un incendie. Est-ce à dire qu'il y a urgence à œuvrer pour sauver ce monde et les traditions qu'il incarne.

Notre écrivain aimait sa région dans sa totalité, rien ne lui échappait, tout devait être nommé, célébré dans ses écrits sous peine d'être oublié et de risquer de disparaître. Les animaux, les arbres, les plantes, les fleurs : il s'agit véritablement de tout énumérer pour ne rien laisser s'enfoncer dans le néant, pour tout emmener avec soi, à Paris, où l'écrivain est en exil, puis plus tard, par delà la mort. Dire tous ces éléments naturels, les chanter, les poétiser, c'est leur conférer l'immortalité ainsi qu'à soi-même. Louis Nucera est un Noé des temps modernes : il souhaite emmener dans son arche, barque de passeur, un exemplaire de chaque espèce vivante.

### 3.3. La langue régionale

Le Nissart est aujourd'hui un souvenir dont les effluves sonores sonnent parfois agréablement au détour de quelque ruelle étroite.<sup>99</sup>



31. Louis Nucera et Gusta Pagnuzzi, Avenue des Diables-Bleus

---

<sup>99</sup> Louis Segnat, *En visite à... Nice, Nice*, Sud Éditions, 1996, p. 45.



Le Nissart est essentiellement une variante de la langue d'Oc ou d'Occitan, parsemée d'expressions italiennes. Sa beauté la rend convoitée et jalousée, il est donc important de la défendre et de la transmettre, ce que fit Louis Nucera.

Nous trouvons, sur le site <http://www.paisnissart.com/>, la référence aux propos de Pierre Isnard, avocat et grand érudit, qui avant-guerre mena une bataille mémorable pour la langue niçoise. Dans son opuscule paru en 1960 (pour le centenaire de l'annexion), il écrit :

On parle à Nice, dans la vallée du Paillon et sur le littoral, entre le Var et la Turbie, un dialecte particulier issu du latin vulgaire, comme toutes les langues romanes et néo-latines auxquelles il s'apparente, mais son archaïsme en fait un ancêtre ou au moins un frère aîné de celles-ci. (« Les Langues romanes sont sœurs et non pas mères ou filles : le travail qui les a produites fut simultanément sur toute la face du monde roman » (Littré : Histoire de la Langue française 2<sup>e</sup> éd.; T. II., p.98). Elle a pu pareillement garder, dans toute sa pureté, son dialecte. Malgré toutes les vicissitudes de son histoire tourmentée, le langage niçois est resté un îlot, pur roman, au milieu d'un véritable océan de parlers, certes de même origine, mais beaucoup plus évolués, qui l'entourent et cherchent à l'engloutir.<sup>100</sup>

Louis Nucera était très attaché au Nissart et le parlait couramment. Les romans de la Trilogie niçoise sont parsemés d'expressions en Nissart, quoi de plus naturel. *Avenue des Diables-Bleus* a même fait l'objet d'un Doctorat de Nissart<sup>101</sup>, soutenu en présence de Louis Nucera et il existe donc, totalement traduit en Nissart. Parfois, à tort, nous entendons employer l'expression « Niçois » qui désigne plutôt l'habitant originaire de Nice et non la langue. Nous lui préférons « Nissart ».

Chez ce petit peuple d'immigrés italiens, où se mélangent un ensemble de langues apportées d'Italie ou adoptées à Nice, faire la part des emprunts nissarts ou italiens n'est pas chose aisée pour le non-spécialiste. Nous nous contenterons donc de relever à nouveau les expressions glânées dans *Avenue des Diables-Bleus*, qui empruntent à ces langues ou les mêlent, au gré des cohabitations, en un « cocktail de langues »<sup>102</sup> :

« *Ti amo. Ti bacio...* »<sup>103</sup>, « *la ciaccia* »<sup>104</sup>, « *l'anguila ddu bicou* »<sup>105</sup>, « *con gran exito* »<sup>106</sup>, « *La Maufacia* »<sup>107</sup>, « *"Lavorare, sempre lavorare"* »<sup>108</sup>, « *Lou peoui cinéma* »<sup>109</sup>, « *Lou*

---

<sup>100</sup> Pierre Isnard, *Considérations sur le dialecte niçois et le rattachement à la France*, Nice, 1960. Disponible sur le site : <http://www.paisnissart.com/>

<sup>101</sup> Louis Nucera, *Carriera dei "Diables Bleus"*, traduit en Nissart par Gusto Pagnuzzi, Nice, Editions Grasset, *Institut d'études niçoises*, 1993.

<sup>102</sup> *ADB, op. cit.*, p. 28.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 31.

*mau de dent* »<sup>110</sup>, « *gavouot* »<sup>111</sup>, « "*Païoun ven ! Païoun ven ! [...]*" »<sup>112</sup>, « "*per une serva*" »<sup>113</sup>, « "*ciapacan*" »<sup>114</sup>, « "*cos'è successo ?... cos'è successo ?...*" »<sup>115</sup>, « *vitou [...]* *brescoula* »<sup>116</sup>, « *Cavalleria rusticana* »<sup>117</sup>, les « "*peggionanti*" »<sup>118</sup>, « le "*cicicotto*" »<sup>119</sup>, « *Il bambino Gesù a cagato* »<sup>120</sup>, « la "*scociatta*" »<sup>121</sup>.

Si Louis Nucera se disait tant attaché au Nissart, c'est essentiellement parce que ce dialecte symbolise en lui le double attachement dont il se faisait un des porte-parole. Tout d'abord, il s'agit ainsi de revendiquer son appartenance à une région qu'il affectionne plus que tout. Et surtout, par l'emploi de cette langue, il s'agit de nouveau de rendre au peuple sa parole. En effet, cette langue, qui est essentiellement parlée, est un dialecte urbain. Nous pouvons, là-encore nous reporter aux propos de Pierre Isnard :

[Le Nissart] « [...] a pu se maintenir par la seule tradition orale et il n'a pu arriver jusqu'à nous que certainement modifié au cours des siècles mais avec tous ses caractères essentiels qui en font le particularisme et l'originalité. Pour les besoins de la politique, on a souvent essayé de le dénaturer et même de le détruire, en soutenant qu'il n'est, tantôt, qu'un mauvais patois provençal, tantôt qu'un pauvre dérivé de l'italien, et tantôt qu'un affreux mélange de celte, de grec, de latin et de goth, de bourguignon, de lombard, d'arabe, d'italien, d'espagnol, de portugais et de français ! [...] Cependant, en dehors de quelques racines, attribuées aux celtes et aux ligures, dont certains auteurs contestent d'ailleurs aujourd'hui même l'existence, on ignore tout du parler qui, dans notre région a précédé le latin et a été supplanté par lui; on sait seulement que ce langage d'origine pélasgique s'est amalgamé au latin vulgaire pour former le Niçois<sup>122</sup>.

Dans les années d'après-guerre, les bourgeois se refusent à l'employer, les parents ne l'apprennent plus à leurs enfants et leur interdisent même de l'employer. Alors, le monde ouvrier se réapproprie le Nissart jusqu'aux confins des années 70-80. Il s'agit

---

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 144.

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 145.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 152.

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 156.

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 168.

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 182.

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 182.

<sup>122</sup> Site <http://www.paisnissart.com/>, *op.cit.*

réellement pour ce petit peuple de prendre le dessus par la langue et sur la langue.  
C'est en quelque sorte la langue qui va fabriquer les Niçois.

## 3.4. Hommes et femmes célèbres

### 3.4.1. Relevé

Nous traiterons de la part historique de la Trilogie dans la quatrième partie de ce travail. Nous ne nous étendrons donc pas ici sur cette question : nous nous contenterons de relever les principales figures niçoises emblématiques qui sont citées dans les trois romans. Nous entendrons par « figures niçoises », bien sûr des Niçois(es) célèbres mais aussi des femmes ou des hommes extérieurs qui ont vécu à Nice ou ont été des figures de passage qui ont laissé trace dans l'histoire de la ville.

	<i>ADB</i>	<i>CL</i>	<i>LKM</i>
Les Saints	<ul style="list-style-type: none"><li>• « <i>Sainte Réparate, patronne de la ville</i> », p. 140.</li><li>• « <i>Sainte Rosalie de Palerme qui sauva Nice du choléra au XVI<sup>e</sup> siècle</i> », p. 141.</li><li>• « <i>Saint Roch qui fit reculer la peste.</i> », p. 141.</li><li>• <i>Sainte Rosalie</i>, p. 141</li></ul>		
Les personnages	<ul style="list-style-type: none"><li>• <i>Catherine Ségurane</i>,</li></ul>		

légendaires	p. 52		
Les personnages historiques	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Général Rusca</i>, p. 50.</li> <li>• « <i>Louis de Castellar, défenseur du château</i> », p. 51.</li> <li>• <i>Emmanuel Philibert</i>, p. 52</li> <li>• <i>Jean Badat</i>, p. 110.</li> <li>• « <i>Ségorin Beccadilla [...]</i> se prétendait grand pêcheur devant l'Eternel. », pp. 141-143.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Le général Gallieni</i>, pp. 151, 191.</li> <li>• <i>Garibaldi</i>, pp. 156, 235.</li> <li>• <i>Louis Delfino</i>, p. 160.</li> </ul>	
Les scientifiques /voyageurs	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Cassini, astronome</i>, p. 53</li> <li>• <i>Barla, naturaliste</i>, p. 110</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Legagneux, aviateur</i>, p. 170</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Beaumont, ingénieur agronome</i>, p. 214.</li> </ul>
Les sportifs	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Criqui, boxeur</i>, p. 32</li> <li>• <i>G. Galarato et Min Delaplania</i>, [joueurs de]</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Gerbi, cycliste</i>, p. 110.</li> <li>• <i>Fernand Fayolle</i>, p. 214.</li> <li>• <i>Maïcon</i></li> </ul>	

	<i>parties de boules, p. 189</i> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Joachim Vallé<sup>123</sup>, joueur de football de l'OGC Nice, p. 193.</i></li> </ul>	<i>l'aviateur, p. 171</i> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Tod Sloan le jockey, p. 171</i></li> </ul>	
Les artistes	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Berthe Silva, p. 56</i></li> <li>• <i>Raquel Meller, p. 31</i></li> <li>• <i>Sophie Cruvelli, cantatrice, p. 60</i></li> <li>• <i>Géo Vibrati, p. 110.</i></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Ch. Coli, photographe d'art, p. 71.</i></li> <li>• <i>Perchicot, chanteur, p. 194.</i></li> <li>• <i>Lorenzo la mandoline, pp. 225, 246.</i></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Francis-le-Conteur, pp. 151, 217.</i></li> <li>• <i>Jean Chrysostome, Lazare Beccamorti, p. 162.</i></li> <li>• <i>Bastian Contrari, auteur, p. 164.</i></li> <li>• <i>Nallino, le roi du piano mécanique, p. 213.</i></li> <li>• <i>Georges Truchi, chef d'orchestre, p. 221.</i></li> </ul>

<sup>123</sup> Joaquin Valle Benitez, footballeur à l'OGC Nice de 1937 à 1948.

Nous pouvons le constater à l'aide de ce tableau : « l'Art poétique » nucerien est toujours le même. Nous sommes en présence d'un véritable patchwork : mythes, « autorités », artistes affluent, se croisent... Mais comme toujours, il s'agit de relativiser les valeurs de la célébrité et de réintroduire le peuple et ses « héros »... Nous analyserons ce tableau plus précisément dans les sous-parties à venir.

### 3.4.2. Les légendes

Nice est une cité légendaire, Nice aime ses légendes. La plus célèbre d'entre elles sur laquelle nous nous arrêterons plus longuement a pour héroïne Catarina Segurane. Sa légende remonte au XVI<sup>ème</sup> siècle, à l'occasion du siège de 1543, lorsque les Turcs ont tenté d'envahir Nice. Quoi de plus logique que la légende niçoise la plus répandue narre l'histoire d'une lavandière ! Les métiers qui sont évoqués dans l'œuvre de Louis Nucera, à part les pêcheurs dont nous avons déjà parlé, ne sont pas propres à Nice, (cordonnier, ébéniste...); ils auraient pu s'exercer n'importe où. Une profession est longuement décrite et revient à plusieurs reprises dans *Avenue des Diables-Bleus* : il s'agit justement de celle des lavandières, qu'on nommait *bugadières* :

C'était le delta du Paillon. Ses crues étaient redoutables et redoutées pour les lavandières : leur linge emporté, les malheureuses étaient ruinées en quelques secondes.<sup>124</sup>

Il est évident que cette image du linge étendu sur les berges du Paillon a dû fortement marquer l'imaginaire de l'enfant, car le narrateur devenu adulte y fait souvent mention. Ces lavandières deviennent en fait les symboles d'un monde qui n'existe plus, d'un Nice d'Antan. Ce Paillon qui faisait partie des caractéristiques de la cité niçoise a aujourd'hui totalement disparu dans sa partie basse. La main de l'homme l'a totalement enfoui sous des immeubles et des places, au plus profond du passé et de l'imaginaire. Mais il est toujours là, mythique, comme notre lavandière.

C'est ainsi que Nice a décidé d'élever un monument à Catarina Segurana pour lui rendre hommage, même si personne n'a la certitude de son existence :

Les soldats français du duc d'Enghien et les matelots turcs de Barberousse mènent l'assaut contre les remparts de la cité lorsqu'une lavandière, armée de son seul battoir à linge, paraît soudain au sommet d'un bastion, galvanisant par sa présence l'énergie des défenseurs. [...] Catarina Segurane rend courage et force aux niçois assiégés. [...]

---

<sup>124</sup> ADB, op. cit., p. 139.

Selon la légende, l'héroïne niçoise aurait, dans un geste de profond mépris, tourné le dos aux assaillants et... troussé ses jupes à leur intention.<sup>125</sup>



32. Monument Catherine Ségurane, Nice

La légende de Catarina Segurane fait partie du patrimoine niçois. Dans *Avenue des Diables-Bleus*, le narrateur ne livre pas directement l'histoire de l'héroïne mais rapporte le récit que lui faisait jadis son grand oncle, cet étrange personnage dont « on expliquait la disproportion entre la tête si imposante et la courte taille par l'erreur d'un médecin. »<sup>126</sup> Le récit rapporté se fait véritablement épique :

---

<sup>125</sup> Louis Segnat, *op. cit.*, p. 23.

<sup>126</sup> ADB, *op. cit.*, p. 49.



Tout sembla perdu » [...] femmes et hommes entonnaient des cantiques [...] détruits [...] abandonnés [...] s'était tu depuis longtemps. [...] Alors surgit une lavandière : Catherine Ségurane [...] « la Maufacia » - la mal faite [...].<sup>127</sup>

Rien n'est laissé dans l'ombre, ni la violence des combats, ni le courage de la lavandière, ni « *la partie la plus charnue de son anatomie.* » Néanmoins, le narrateur ne revendique pas ce récit, il se plaît à bien souligner qui en est le conteur d'origine : « *Voilà comment mon grand-oncle retraçait le siège de Nice du mois d'août 1543. La légende avait le don de l'amuser au plus haut point et de lui donner un air grivois.* »<sup>128</sup>

Elle symbolise le peuple niçois. Ce qui la rend par-dessus tout troublante, c'est que se mêle en elle, à la fois un côté très masculin (elle est emplie de fierté, et prouve son courage), et un côté très féminin et séduisant.

Le narrateur semble alors se détacher du monde légendaire, se revendiquer rationnel; pourtant il est celui qui continue à transmettre le patrimoine local, le « régionalisme » de sa petite patrie natale. Il est donc un des maillons de la chaîne et même si cette histoire est fausse, ou en partie romancée, exagérée, il est important qu'elle perdure car elle alimente l'imaginaire du peuple. Elle donne du courage au peuple, en donnant une figure à la victoire populaire. Nous devons y revenir quand il sera question d'Histoire.

### 3.4.3. Les artistes

Il est aussi beaucoup question de chansonniers ou comiques, sortes de saltimbanques des temps modernes dans nos trois romans. Ces artistes du spectacle jouissaient à l'époque d'une véritable reconnaissance et célébrité populaire :

Friand de spectacle, il hantait les lieux où les feux de la rampe donnaient à rêver. [...] il racontait une soirée avec Perchicot ou Alibert, le créateur de « Oh ! Ma quique ! Si tu voulais que tous les deux on s'explique ! », [...] Il attendait Perchicot à l'entrée des artistes de l'Eldorado, rue Blacas.<sup>129</sup>

Du tragique au désopilant avec

---

<sup>127</sup> ADB, *op. cit.*, p. 52.

<sup>128</sup> Ibid., p. 53.

<sup>129</sup> CL, *op. cit.*, pp. 193-194.

[...] ce comédien raté, qui se faisait appeler Jean Chrysostome [...] se nommait en réalité Lazare Beccamorti.<sup>131</sup>

Raquel Meller compliqua encore l'enquête. La princesse des nostalgies qui chantait, « con gran exito », la Violetera, était son idole.<sup>132</sup>

Ces artistes occupent une place privilégiée dans nos œuvres. Louis Nucera leur accorde une place toute particulière en leur assignant une véritable fonction salvatrice du petit peuple. En faisant rire ou chanter, ils permettent à la vie, même difficile, de suivre son cours. Nous pouvons noter le côté souvent égrillard de leur répertoire, surtout à destination d'un public masculin, les paroles comportant souvent un double sens pour épargner une certaine pudeur.

---

<sup>130</sup> *ADB, op. cit.*, p. 110.

<sup>131</sup> *LKM, op. cit.*, p. 162.

<sup>132</sup> *ADB, op. cit.*, p. 31.



## 3.5. Fêtes et jeux traditionnels

Les fêtes traditionnelles participent du régionalisme. Nous parlerons également ici des « jeux » inhérents au Sud de la France, ainsi que du célèbre carnaval de Nice. Fernand Braudel écrit à ce sujet :

Dans toutes les zones hautes de Méditerranée, en Italie, en Espagne, en Provence, en Grèce, on retrouve sans peine, aujourd'hui encore, toute une série de fêtes vivantes qui mêlent au travail croyances chrétiennes et survivances païennes.<sup>133</sup>

### 3.5.1. Les jeux traditionnels

En effet, au détour d'une page, il est fait allusion à quelques jeux de cartes typiquement niçois : « *Le patriarche quittait ensuite son piédestal pour jouer à la belote, au « vitou », à la « brescoula » ou à la manille.* »<sup>134</sup> [C'est nous qui soulignons.]

Il est intéressant de noter que le « vitou » est un jeu essentiellement visuel, proche des jeux de rôles. Il nécessite à la fois une grande connivence entre partenaires et à la fois de réelles qualités de comédien. Néanmoins, il est tout de même question de tricherie autorisée... Pour une fois, le petit peuple s'autorise, par le jeu, à mimer la tricherie qu'il subit chaque jour de la part des puissants. Le jeu lui permet alors de transgresser les interdits sociaux.

Après les jeux de cartes, il est à plusieurs reprises question des jeux de boules caractéristiques du Sud de la France; comme le souligne le guide Gallimard, ils constituent « *un des symboles de l'art de vivre populaire.* »<sup>135</sup> Mais curieusement, le narrateur emploie très rarement le terme de « pétanque » que les néophytes que nous sommes employons à tort. La pétanque serait née « *un jour de juin 1910 à la Ciotat, parce qu'un joueur réputé, Jules le Noir, hors d'état de faire les trois pas pour tirer sa boule, décida de la lancer à l'arrêt, les pieds « tanqués », c'est-à-dire fixés et joints, par opposition au mouvement autorisé à la provençale.* »<sup>136</sup> En fait, à Nice, il est très rare d'assister à une pétanque. Nous avons le plus souvent affaire à une partie de longue,

---

<sup>133</sup> Fernand Braudel, *La Méditerranée, L'espace et l'histoire*, « La terre », *op. cit.*, p. 31.

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 156.

<sup>135</sup> *Alpes Maritimes*, Guide Gallimard, *op. cit.*, p. 62.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 62.

pendant laquelle le joueur peut se déplacer au moment de tirer. De la pétanque, il est toutefois question à une reprise :

Nous nous approchons d'un groupe de joueurs de pétanque. Des parties se disputaient au même endroit il y a longtemps. [...] On joue sérieusement. Les équipiers se montrent le plus sûr chemin pour approcher du cochonnet. Leurs mines sont pensive. Les pointeurs s'appliquent. Ils accompagnent la boule du geste, d'un roulis des hanches avant de s'immobiliser tous muscles tendus. Une ceinture quitte un pantalon. On mesure. Les tireurs visent et évaluent les conséquences de l'action qu'ils envisagent tandis que la boule saute et tourne dans leur main. Nulle réussite ne procure des manifestations d'allégresse déplacées. L'effervescence se ferait au détriment d'une civilisation.

Le cochonnet change de main. Des joueurs fatigués ramassent leurs boules sans se baisser grâce à un crochet fixé au bout d'une tige. Est-il aimanté ? En tout cas le lumbago est vaincu.<sup>137</sup>

Du jeu de boules parviennent bravos, jurons, semblants de disputes, rires.<sup>138</sup>

Le jeu « à la longue » est le jeu de boule pratiqué en Italie.

D'autres jeux typiques sont également décrits. Ils remplissent bien, comme le déguisement lors de Carnaval, leur fonction d'expiation des passions en libérant le rire de l'être humain. Ils font rêver aussi, en ménageant l'espoir de faire fortune :

Au mois de mai, plus bas, toujours dans la rue Beaumont, c'était la fête. On jouait « à la pignata ». Les yeux bandés, armés d'un bâton, les concurrents frappaient sur des marmites en terre qui pendaient. L'une contenait la fortune. Les autres de la farine ou de l'eau. La fortune se déversait rarement. En revanche des déluges de farine ou d'eau s'abattaient sur la tête et les épaules des chercheurs d'or. Le public riait comme il riait quand les acharnés essayaient d'attraper, avec les dents, la pièce de monnaie collée au milieu de poêles enduites de cirage et suspendues à des ficelles. Les poêles oscillaient, tournaient; des farceurs accéléraient leurs mouvements. Il était aussi difficile d'emporter la pièce que d'effacer le cirage qui badigeonnait les visages.<sup>139</sup>

La « pignata » est un jeu d'origine espagnole, importé en Amérique latine, qui se jouait surtout dans l'arrière-pays.

Ces différents jeux existent ailleurs qu'à Nice, mais ils portent alors un autre nom, ils font partie de jeux très anciens pouvant remonter au Moyen Âge voire plus avant. Ce sont des jeux éminemment populaires parce qu'ils combinent le jeu lui-même avec la parole, le rire, la complicité avec le public, la moquerie et parfois une certaine cruauté mentale. Ils permettent au peuple de vivre le simulacre de la révolte et de la

---

<sup>137</sup> *CL, op. cit.*, pp. 172-173.

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>139</sup> *ADB, op. cit.*, p. 160.

liberté. Ils sont autant d'expériences de socialisation et de transgression de la représentation sociale.

### 3.5.2. Le Carnaval

Le carnaval de Nice - littérairement le « carne levare » : « enlève la chair » -, qui annonce le carême, est un des plus célèbres au monde. Le seul nom de Nice évoque immédiatement, dans l'imaginaire des touristes du monde entier, le Carnaval. On situe sa création au XIII<sup>ème</sup> siècle et il prend toute la place que nous lui connaissons aujourd'hui au XVIII<sup>ème</sup>. Il a peu à peu perdu son caractère de contestation populaire de l'ordre social établi, même si un contre-carnaval a tenté d'en retrouver le sens originel ces dernières années :

Des rites respectés depuis des siècles sont servis par des personnages fantastiques, issus de la mythologie populaire, elle-même entretenue par des dynasties d'artisans carnavaliers. Dès le XVIII<sup>ème</sup>, la fête occupe les principaux centres de la ville [...].<sup>140</sup>

Dans les trois romans, il est curieusement peu fait mention du fameux carnaval de Nice. De fait, fidèle à sa volonté de célébrer le petit peuple et ses œuvres, le narrateur y célèbre, non pas les frasques et les confettis du carnaval, mais ses artisans de l'ombre :

Rue Richelmi, j'ai visité les carnavaliers qui jouent du carton et du papier mouillés comme d'autres artistes du burin ou du ciseau. Gosse, c'est bien avant les défilés qu'on essayait de découvrir les mascarades isolées et les mannequins des grands chars. Leur laideur hilare et figée nous impressionnait.<sup>141</sup>

Nous allions quitter nos quartiers de toujours, Riquier, Saint-Roch, la rue Richelmi et ses carnavaliers [...].<sup>142</sup>

Ou bien encore, dans *Le Kiosque à musique*, s'il est question du carnaval, c'est au détour du portrait d'un personnage, sorte de « fou du village », surnommé « Balai-Balai [...] car il vendait des balais entassés dans une carriole. », qui devient le temps d'une année le « fou du Carnaval »<sup>143</sup> de Nice : « Une année, le Carnaval de Nice lui

---

<sup>140</sup> *Alpes Maritimes*, Guide Gallimard, op. cit., p. 64.

<sup>141</sup> *ADB*, op. cit., p. 189.

<sup>142</sup> *LKM*, op. cit., pp. 144-145.

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 146.

*consacra un char. On le chansonna. On a tort de désespérer : la reconnaissance n'est pas un vain mot.* »<sup>144</sup>

On peut donc le constater aisément, il n'est pas question ici chez Nucera du Carnaval à dominante touristique qui attire les foules depuis 1872, mais bien du Carnaval tel que le prépare et le vit le petit peuple des quartiers.



33. Le fou du carnaval

Parfois encore, le Carnaval permet de dater certains événements de l'histoire familiale. C'est le cas dans *Chemin de la Lanterne*, où se situe l'extrait le plus long de nos trois romans concernant le Carnaval; mais il en est fait mention pour évoquer l'arrivée de la famille d'Antonio à Nice et y dater la maladie d'Antonio, en tout début de roman :

Quand Antonio était bambin, il avait été très malade. [...] Carnaval fêtait ses vingt et un ans. Pour sa majorité, Sa Majesté convolait et pour la première fois une dame Carnaval se montrait à ses sujets. Elle resplendissait de santé. Sa main gauche reposait sur la main droite de son monarque. Des chevaux blancs tiraient le char des époux. Nice en liesse, aux dires des journaux, célébrait l'événement. C'était en 1893. Mon oncle avait dix mois. Sans doute n'irait-il pas plus avant dans l'existence. On n'avait pas le cœur à rire dans la famille. On n'assisterait pas aux noces de Carnaval. Pourtant on s'était bien promis d'y aller.<sup>145</sup>

---

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>145</sup> *CL, op. cit.*, p. 16-17.

L'événement n'est donc pas cité pour lui-même, mais pour permettre l'insertion du personnage principal, Antonio, et de sa famille, dans l'imaginaire niçois. Il permet également au narrateur d'insister sur la cruauté que peuvent revêtir ces fêtes traditionnelles, qui perdent alors tout leur caractère festif, dès lors qu'un malheur touche une famille dans le même laps de temps. Et pourtant, la fête continue !

Carnaval fait partie des traditions des Niçois, il rythme la vie des familles. On se rappelle de tel ou tel événement en le situant par rapport au carnaval :

Rose connaissait toutes les dates, les endroits où la tradition s'extériorisait. Un premier dimanche de carême, ils se rendirent au festin des Reproches. C'était le jour où les fiancés s'avouaient leur inconduite durant la période de carnaval; l'échéance n'était pas choisie au hasard. Ils se querellaient en montant vers les antiques arènes de Cimiez où avaient lieu les confessions et, redescendant, juraient de ne plus être volages. Parfois le vent du pardon oubliait de souffler.<sup>146</sup>

Néanmoins, la tradition est présente dans l'évocation du Carnaval, mais celle-ci n'est pas citée en elle-même et pour elle-même mais toujours évoquée en fonction de ses retentissements sur les petites gens. En effet, au détour d'une page, lorsque le narrateur raconte une de ces tragédies populaires qui émaillent son récit, la tradition se glisse incidemment et délicatement : « *Le charivari s'organisait aussi quand on estimait qu'une demoiselle, avant ses noces, s'était montrée coquette envers d'autres garçons.* »<sup>147</sup>

Ce soi-disant « respect » de la tradition va entraîner le désespoir du jeune couple, la mort de la mariée et la folie de l'époux : petits drames du quotidien pour grande tradition : « *Déshonorée, elle s'était enfuie dans la montagne et avait choisi de mourir.* »<sup>148</sup>

On ne portait alors pas de jugement, il en allait ainsi : les anciens avaient respecté la tradition, il fallait donc la respecter à son tour et la transmettre aux générations futures. Pourtant à différentes reprises, on peut deviner la force et la cruauté de ces traditions et superstitions qui de tout temps ont mené les peuples. En apparence, le narrateur de nos trois romans ne juge pas, ne condamne pas; ce n'est pas son rôle, pourrait-on dire. Lui ne fait « seulement » que raconter mais tout le terrible implicite surgit alors dans la pensée du lecteur.

---

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>147</sup> *ADB, op. cit.*, p. 182.

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 183.



Il nous faut accorder une attention toute particulière à un spectacle d'origine religieuse dont il est fait mention dans *Avenue des Diables-Bleus*, le Presèpi :

Au bas de la descente Crotti j'ai cherché l'arrière-salle où se respectait la tradition du « Presèpi » : des marionnettes de chiffon représentaient les personnages de la crèche.<sup>149</sup>

La nativité dans le comté de Nice, vieux pays catholique, donnait en effet lieu à toutes sortes de représentations. Celle qui retiendra notre attention ici est cette crèche vivante mise en scène, nommée le Presèpi. Elle évoluera peu à peu vers une version désacralisée, véritable théâtre de rue, apparenté par certains traits aux autres traditions de spectacle de marionnettes, telles que le Guignol lyonnais. Il se jouait à l'aide de marionnettes de bois. Celles-ci, à forte valeur parodique, incarnaient de grands types humains ou sociaux ainsi que des figures emblématiques de la ville, édiles, notables...

Les marionnettistes étaient de véritables artistes populaires, issus du peuple, ouvriers, artisans. Ils se produisaient dans la vieille ville, dans les bars et les arrière-boutiques, ou à l'aide de castellets ambulants. Outre des aventures donnant lieu à de multiples coups de théâtre et moqueries, les marionnettistes introduisaient dans le spectacle des allusions aux événements niçois et à l'actualité, et moquaient les puissants. Le caractère amateur, spontané et périssable de ces spectacles permettait également de contourner la censure.

Les spectacles de marionnettes furent d'abord donnés dans le Vieux-Nice. Peu à peu, devant son succès, s'élargissant à un nouveau public, le spectacle gagna les théâtres eux-mêmes, notamment le Risso, sous forme de pièces jouées par des acteurs amateurs. Le texte n'en était pas figé, les comédiens se livraient à l'improvisation en fonction des réactions ou des interpellations du public. La pièce devenait alors une véritable charge contre la société établie et ses injustices.

Une des plus anciennes mentions de « li mariota » est donnée par François Guisol, créateur du théâtre niçois moderne et de journaux en Nissart, dans son périodique *La Mensoneghiera (La Menteuse)*, créé en 1854. « Ouvrier tanneur [...] très proche des milieux populaires auxquels il dédie ses pièces »<sup>150</sup>, il dénonce le pouvoir sarde et ses abus et milite pour le rattachement de Nice à la France. Avant lui, Joseph-Rosalinde

---

<sup>149</sup> *Ibid.*, p. 198.

<sup>150</sup> Christine Bovari, *Un périodique populaire en dialecte nissart : La Ratapignata*, Nice, Éditions Serre, 2002.

Rancher écrit des pièces en niçois. Dans *La Nemaïda*, parodie de poésie épique (1823), il met en scène le personnage de Fieùferre, marionnettiste près du Pont-Vieux.

En 1919, le poète Menica Rondelli, qui combattit aux côtés de Garibaldi, recueille les traditions orales du Presèpi et publie le livre éponyme. Au début du XXème siècle, Jouan Nicola lui donna ce titre de « Presèpi nissart ». Enfin, Francis Gag à son tour en donna sa propre version à travers deux pièces, *Calèna* et *La Marche à la crèche*.

De nouveau, nous noterons combien la symbolique de ce spectacle est passionnante car elle révèle toujours la même volonté de défendre le parti des humbles. Ce spectacle de rue permet, en effet, le temps d'une semaine aux gens du petit peuple de devenir les artistes du devant de la scène et de protester dans les mots contre la condition qui leur est faite.



## 3.6. Légendes, traditions, superstitions, mœurs et coutumes

### 3.6.1. Us et coutumes d'Italie

Lorsque l'on souhaite démontrer ce que l'œuvre de Louis Nucera comporte de régionalisme, on se retrouve très vite face à une impasse. Lors de premières lectures, en effet, on a l'impression de « baigner » dans l'atmosphère de Nice, d'en connaître toutes les mœurs et coutumes. Pourtant, dès qu'il convient d'en faire un relevé exhaustif, il est bien difficile d'y parvenir. Notre texte est certes parsemé de quelques expressions niçoises, mais que connaît-on des coutumes niçoises par la lecture d'*Avenue des Diables-Bleus*, par exemple ? Si nous laissons de côté tout ce qui relève de la gastronomie et de la géographie, puisque nous leur réserverons un chapitre à part entière, nous apprenons bien peu de renseignements sur les habitudes de vie qui seraient spécifiquement niçoises. La plupart du temps, dans ce roman, le régionalisme qui se lit n'est pas niçois mais italien. Nous apprenons bien plus de coutumes italiennes, à travers les récits de la grand-mère, que de spécifiquement niçoises. Rien de plus normal finalement puisqu'*Avenue des Diables-Bleus* est le roman de la grand-mère. Le régionalisme de cette œuvre se situe donc aux confins de deux pays, la France et l'Italie. Il reflète bien le déchirement identitaire de cette population franco-italienne qui, si elle a su trouver sa place, n'a jamais totalement perdu ses racines. Nous apprenons beaucoup des us et coutumes de la fin du XIX<sup>ème</sup> dans la campagne italienne : les travaux des champs, la condition des femmes, les pratiques séductives des hommes, la gestion du bétail, la médecine, les rites religieux :

Elle parle de l'Italie, la grand-mère. Elle vogue à travers les ans, tisonne des émotions, tutoie des morts et des vivants qu'elle ne reverra plus. Spectres et féeries se régénèrent. La jeunesse court sous sa peau. Elle distingue mieux la petite fille des lointains que la vieille personne d'aujourd'hui et la femme d'hier.<sup>151</sup>

L'être humain semble, en fait, prisonnier des us et coutumes de son enfance. Rien ne permet d'effacer l'ancrage identitaire, c'est une « marque de fabrication »

---

<sup>151</sup> ADB, p. 115.

indélébile. Les croyances dont parle Maria sont des croyances « *du pays natal* » et non de son pays d'adoption : « *Elle évoque une croyance du pays natal : quand un assassin s'approche du corps de sa victime, les plaies de la malheureuse s'ouvrent et saignent.* »<sup>152</sup>

En même temps, *Avenue des Diables-Bleus* résonne à nos oreilles comme un recueil de proverbes, présages et remèdes divers à tous les maux. Nous réalisons alors à quel point les populations d'autrefois avaient besoin de cet imaginaire, de ces croyances pourtant emplies d'obscurantisme pour accepter les difficultés de la vie. Puisque le malheur ne comportait pas d'explication et de motivation rationnelles, il fallait en inventer : « *"Si un cheval meurt, le malheur s'abat sur une famille" : les vieilles chuchotaient ce mauvais présage; la menace charbonnait les cœurs.* »<sup>153</sup>

Il arrivera forcément dans les jours qui suivent qu'un malheur touche une famille proche et l'on aura alors une explication toute trouvée à cette injustice : « *Anna cessa de vivre. Maria sans le réaliser – elle n'avait pas sept ans - pénétrait dans l'univers glacé de ceux qui n'ont plus de mère.* »<sup>154</sup>

La croyance, la superstition aident à supporter l'insupportable. C'est le bon sens populaire de la grand-mère qui l'expliquera :

La tradition lui a donné des raisons de vivre. « Les gens ne croient plus en rien. Voilà pourquoi le monde va de plus en plus mal... Rien n'est solide quand on ne construit pas sur une croyance. » C'est le genre de phrases qu'elle lance dans son langage si singulier. D'où viennent-elles, ces phrases ? D'une réflexion personnelle ? Sa réserve ou son manque de vocabulaire la dérobe au développement.

Elle ne professe pas; elle propage par l'exemple. J'ai la sensation que des siècles et des siècles vivent en elle et que dans sa bouche les lieux communs bouillonnent de sang neuf.<sup>155</sup>

La grand-mère appartient encore à la génération qui croit aux miracles : tout ce qu'on ne s'explique pas doit forcément relever du surnaturel. Ce qui fait que les miracles se multiplient et aident les hommes à espérer et à continuer à vivre :

Le miracle parut évident aux foules. [...] Padre Piccardini allait faire un autre miracle, si incontestable, que pendant longtemps chez les Montosanti on prit cette date pour base : c'était avant ou après le miracle [...].<sup>156</sup>

---

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>155</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 132.

A une époque où la vie était si difficile, le fait même de se maintenir en vie relevait du miracle. Dans les romans de Louis Nucera, tous les êtres humains sont en quelque sorte des miraculés : c'est presque ainsi que débute l'histoire de l'oncle dans *Chemin de la Lanterne* : « [...] il avait tant vu mourir autour de lui que c'était un miracle qu'il fût encore en vie. »<sup>157</sup> [C'est nous qui soulignons.]

Tout est prétexte dans cette vie de labeur à imaginer l'intervention de l'au-delà. Et lorsque le divin touche un aussi humble que soi, cela redonne de l'espérance. La moindre action héroïque se devait de devenir surnaturelle. Les pauvres avaient eux aussi droit à leur quotité de miracles et en cela, ils devenaient les égaux des plus grands. Lorsque Maria évoque son grand-père, il n'est question que de « *don* » :

[...] cet homme qui voyait des choses que nul ne pouvait voir [...] « Il avait le don de la double vue, dit-elle, mais il n'avait pas le mauvais œil. Au contraire, quand on avait jeté un sort à un pauvre malheureux, il le conjurait. » [...] Le don lui était venu une nuit qu'il revenait de Trestina.<sup>158</sup>

L'histoire du « *don* » que posséderait le grand-père appartient aux légendes de tous les siècles, c'est la légende du spectre au bord de la route que les enfants se racontent de génération en génération :

[...] une jeune fille lui apparut. Elle s'approcha. Elle était vêtue d'une robe blanche, légère, trop légère : il faisait froid. [...] Comme il s'apprêtait à la saisir, afin qu'elle se hisse auprès de lui, elle disparut. [...] il apprit que Marinetta était morte le matin même [...] Des puissances invincibles s'étaient manifestées par-delà les ombres, perçant les écrans qui les séparent des humains. La crainte de Dieu et des morts, la hantise de l'inconnu s'emparaient de tous jusqu'à l'angoisse. [...] Au village, les habitants le ressentaient. On le respectait et le craignait. Ses moindres gestes semblaient chargés de sens. Il en imposait.<sup>159</sup>

Il n'en fallut pas plus pour que le grand-père devienne à son tour une légende vivante qui accomplit toutes sortes de miracles :

[...] il appliqua deux doigts sur le front [...] la migraine s'évanouit. Il supprima les verrues, traita les foulures, réduisit luxations et fractures, ôta les épines. On commença à venir le consulter de plus loin que San Pietro a Monte. Sa réputation se construisait.<sup>160</sup>

---

<sup>157</sup> *CL, op. cit.*, p. 14.

<sup>158</sup> *ADB, op.cit.*, p. 177.

<sup>159</sup> *Ibid.*, p. 179.

<sup>160</sup> *Ibid.*, p. 179.

Chaque famille comptait autrefois son possesseur de dons. Il en allait de l'équilibre de la petite communauté : on avait son fou, on avait son « doué », cela rassurait. La vie de ces petites gens était guidée, dans son quotidien, par des présages qui écartaient la peur et traçaient une ligne de conduite rassurante pour affronter les périls d'un quotidien difficile. La vie entière devait suivre les bons et les mauvais présages. Le narrateur énumère ceux que fréquemment la grand-mère invoquait, de même que les « superstitions » :

Elle cite interdits et mauvais présages : ne pas se marier au mois de mai, ne pas accepter d'être marraine quand on est enceinte [...] les superstitions... Le premier œuf pondu au matin de l'Ascension, œuf protecteur conservé toute l'année dans la maison sans qu'il subisse les atteintes du temps [...].<sup>161</sup>

En ces régions, la coutume voulait que lorsqu'un homme et une femme se remariaient, grand bruit soit fait la nuit sous les fenêtres du couple. [...] C'était la « scocciata ». [...] Par respect envers la tradition, les victimes du tapage ne protestaient pas.<sup>162</sup>

Les croyances et superstitions étaient si vivaces qu'on pouvait mourir pour elles ou à cause d'elles : c'est dire l'influence qu'elles exerçaient. Les hommes y croyaient, les hommes s'y pliaient même si elles devaient entraîner, injustement, la mort. On en acceptait le risque, la loterie de la vie :

On retrouva le corps une semaine plus tard dans un trou d'eau [...] Déshonorée, elle s'était enfuie dans la montagne et avait choisi de mourir. [...] Le mari inconsolable [...] rejoignait dans la mort la jeune fille pure [...].<sup>163</sup>

Maria, au lieu d'en tirer des raisons de colère contre tant de cruauté, de bêtise, en transmet la légende, sans juger. D'un conte d'horreur, elle fait conte de fée :

Les vieilles disaient, ajoute la grand-mère, qu'à chaque anniversaire du mariage, des années et des années plus tard, on pouvait les apercevoir tous deux, main dans la main, heureux comme des amoureux.<sup>164</sup>

L'engouement de notre narrateur pour ces histoires venues d'un autre temps est sincère. Les peuples ont besoin de se transmettre ces légendes qui leur permettent de se construire, de s'étoffer :

Tandis qu'elle songe à ces vieilles histoires qui, au fond, ne l'ont jamais quittée, je tente de retenir chacune des expressions de son visage [...] les petits riens qui

---

<sup>161</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 182.

<sup>163</sup> *Ibid.*, p. 183.

<sup>164</sup> *Ibid.*, p. 183.

suggèrent tant de choses. Je les enferme à double tour dans ma mémoire et y mets le mouchoir dessus.<sup>165</sup>

Ces légendes transmises au sein des familles et qui semblent définir le « régionalisme » d'un peuple sont pour le narrateur, qui tente de se ressourcer, de véritables trésors. Si la grand-mère ne les raconte pas au narrateur qui lui-même par l'écriture les transmettra, ces légendes vont disparaître et toute l'identité d'un peuple va s'évanouir avec elles. Il ne s'agit donc pas pour notre auteur de « faire du régionalisme » : il est détenteur d'un trésor, il est Le gardien du trésor d'une famille. Choisi par la grand-mère, il devient, à son tour, celui qui détient le « *don* », grâce à l'écriture et à la littérature.

En fait, rien dans les souvenirs propres du narrateur ne peut réellement être caractérisé de « régionaliste ». Tous les adultes de la même génération pourraient avoir les mêmes souvenirs, dans une forme qui varierait peu : le certificat d'études, la maman veuve qui ne s'habille plus que de noir, les jeux d'enfants autour du château...

Une fois notés tous ces éléments qui ne relèvent qu'en apparence du régionalisme, ce qu'il nous faut étudier maintenant, c'est la méthode utilisée par l'écrivain. La tradition, la coutume ne sont jamais racontées ou évoquées en elles-mêmes et pour elles-mêmes. Elles sont toujours prétexte à une généralisation, à une ouverture sur le monde, avec une volonté d'« universaliser » le phénomène dont il est question, de moraliser le monde. Il s'agit des hommes humbles du monde entier, dans leurs croyances universelles. Souvent, d'ailleurs, les évocations « régionalistes » débouchent sur des aphorismes – nous en avons relevés de nombreux – qui leur confèrent une portée, une vérité universelle.

### **3.6.2. Les remèdes**

Les remèdes de grand-mère évoqués sont-ils propres à Maria ? Rien n'est moins sûr. Nous pourrions, sans crainte de nous tromper, affirmer que nous retrouvons les mêmes remèdes, ou à peu de chose près, à l'autre bout de la France, à l'autre bout du monde :

---

<sup>165</sup> *Ibid.*, p. 181.



[...] elle a des remèdes pour tout : le bain de pieds le soir avant de se coucher afin de chasser les fatigues de la journée [...] On ne peut pas la prendre en défaut. Elle possède ce savoir venu du commencement des temps, quand l'homme, démuné, livré à lui-même, devait se défendre contre tout.<sup>166</sup>

Remèdes contre toutes sortes de maladies : verrues, gorge, migraines...<sup>167</sup>

A peine les remèdes de Maria évoqués, le propos est élargi, avec cette volonté totalisante. Sans jamais se recroqueviller sur une tradition régionaliste qui n'a pas d'intérêt en soi, le narrateur en tire un grand principe – le caractère éternel, immuable de l'humain et de ses savoirs - et il conclut son propos sur un présent à valeur de vérité générale : « *Elle possède ce savoir venu du commencement des temps, quand l'homme, démuné, livré à lui-même devait se défendre contre tout.* »<sup>168</sup>

Des remèdes sont également évoqués dans *Chemin de la Lanterne*. Il s'agit là-encore de remèdes venus d'Italie, celle-ci jouant alors presque le rôle d'un paradis perdu, d'une Atlantide de savoirs, à l'encontre de la réalité de la misère qu'y connaissaient les ancêtres de ceux qu'elle contraignit à l'émigration vers la France :

Mario est né dans un village de l'Ombrie, près de Perugia [...] Il se soigne toujours comme la mère le soignait. Des clous rouillés dans des verres d'eau pour avoir du fer en lui : il en avale quelques gorgées chaque jour; de l'ail, tu as d'ailleurs dû le sentir, même en usage externe : à la moindre glande, la moindre angine, il s'en frictionne la peau; de l'huile d'olive le matin à jeun...<sup>169</sup>

Ces remèdes sont, en fait, des remèdes contre l'oubli. Peuvent-ils soulager la souffrance du corps ? Peut-être parfois, lorsque le mal n'est pas important, mais surtout ils soulagent l'âme quand la vie est trop dure. Tant que des remèdes se transmettront, avec eux se transmettra une sorte de continuité humaine. Les hommes, par leurs croyances, leurs traditions, leurs médecines - peu importe le terme puisqu'il en va de la même logique - détiennent un trésor : celui d'être les maillons d'une chaîne éternelle qui leur permet d'échapper à leur triste condition de mortel voyageur.

---

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>167</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>169</sup> *CL, op. cit.*, p. 91.

### 3.6.3. Les Saints et les croyances

Même les Saints que l'on prie semblent être différents. Car il existe des saints pour chaque village, chaque région, chaque pays et on les emmène avec soi si l'on émigre. Ont-ils en garde chacun une partie du monde et des humains qui le peuplent ?

On priait saint Martin afin qu'il empêche le vin de tourner. [...] On invoquait saint Antoine protecteur des animaux.<sup>170</sup>

[...] saint Pancrace calmait les rhumatismes. On le priait afin d'aider ceux qui en souffraient.<sup>171</sup>

En fait, à Nice, les Saints ne semblent pas tant relever d'une région que posséder chacun leur quartier d'élection dans la ville :

Chaque quartier ornait ses rues de guirlandes pour les festins : Sainte-Marguerite le 20 juillet, la Madeleine le 22, Saint-Hubert que le baron Elisi de Saint-Hubert honorait de sa présence le 7 août, Saint-Roch le 16, Saint-Hélène le 18, Saint-Barthélemy le 24, Saint-Augustin le 28... A Carras, le 8 septembre, se tenait celui de Sainte-Marine et quatre temps.<sup>172</sup>

Il en est de même pour les croyances; sont-ce celles du Comté de Nice ? Sont-ce celles de tous les temps, celles qui aident l'homme humble à vivre et à supporter le quotidien difficile et parfois cruel ?

« Elle avait raison. Il faut se placer sous la protection des saints... Sainte Apolline contre le mal aux dents... Sainte Lucie pour la vue... Sainte Barbara afin de nous préserver de la foudre... Saint Roch contre les maladies graves... Saint Laurent pour les fièvres... Sainte Rita pour les cas désespérés... » Elle parle dans sa langue si singulière; le mot italien « benedetto » revient souvent. Elle ne doute pas de l'efficacité de ses prières [...].<sup>173</sup>

Alors qu'il est question de croyances, bien ancrées dans une région cette fois-ci, (on ne prie pas les mêmes Saints dans le Nord et dans le Sud de la France même s'ils incarnent globalement les mêmes préceptes dans l'imaginaire), notre narrateur, une fois de plus, ressent le besoin de les inscrire dans une continuité. Louis Nucera ressentait le besoin d'appartenance, de lignée. Il borne toujours son récit en le situant dans un présent qui se veut réécriture d'un « avant ». Chaque homme est ce qu'il est parce qu'avant lui, a vécu un autre homme qui lui a livré un peu de lui-même et ainsi

---

<sup>170</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>171</sup> *Ibid.*, p. 179.

<sup>172</sup> *CL, op. cit.*, p. 82.

<sup>173</sup> *ADB, op. cit.*, p. 62.

de suite. L'être humain est un être provisoire, il doit beaucoup à ceux qui l'ont précédé, comme il se plaît à imaginer que les générations futures en feront de même avec les apports qu'elles lui devront. Nous ne lisons pas un récit régionaliste, nous découvrons un récit proprement fondateur, qui part du « *commencement des temps* »<sup>174</sup>. Il est réellement question ici de l'histoire de l'homme : « *Une nouvelle fois je suis frappé par la force qu'ont en elle les vieilles superstitions, les connaissances transmises, les préceptes venus du fond des âges.* »<sup>175</sup>

Voyons maintenant justement, comment sont traités deux éléments incontournables de la littérature régionaliste : la gastronomie dans un premier temps et les lieux pour finir. Il nous faut, en effet, nous arrêter à l'architecture générale de l'œuvre pour voir comment s'y inscrit la part de régionalisme universaliste : nous trouverons en abondance les hauts lieux de Nice, l'histoire de Nice et la gastronomie niçoise, cela, c'est indéniable.

---

<sup>174</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>175</sup> *Ibid.*, p. 62.

## 3.7. Symbolique de la nourriture

Lorsque l'on part à la découverte d'un pays, d'une région, il est rare que l'on ne souhaite pas en découvrir la gastronomie. Elle fait partie des « passages obligés » du voyage, sous peine de passer à côté d'un aspect important de la vie et des mentalités du peuple visité. Tous les guides touristiques y consacrent un chapitre; certains d'entre eux en font même le cœur de leur développement. En se promenant dans Nice, à chaque coin de rue, on peut apercevoir panneaux, affichettes, vantant comme une promesse la « véritable cuisine niçoise ». Il a même été créé en 1995 un label original, *Cuisine nissarde*<sup>176</sup>, assurant de l'authenticité des recettes proposées. Quel intérêt et quelle place peut bien alors avoir la cuisine dans des romans introspectifs, comme ceux qui nous intéressent ? Avant même d'ailleurs d'en étudier l'intérêt littéraire à proprement parler, il convient dans un premier temps d'envisager l'importance de la tradition culinaire chez l'être humain et dans le souvenir.

### 3.7.1. Les mets typiques

Tout d'abord, permettons-nous un simple relevé des éléments gastronomiques dans nos trois romans. Pour cela, notre référence sera la table des matières de l'ouvrage d'Hélène Barale, qu'évoque d'ailleurs le narrateur du *Chemin de la Lanterne*.<sup>177</sup> Il s'organise autour des rubriques suivantes : *Mes entrées et mes plats*, *Mes viandes*, *Mes poissons*, *Mes desserts* et *Mes rares conserves*. Sur les 106 recettes proposées, une trentaine sont évoquées dans les romans de notre Trilogie niçoise. Nous choisirons donc de suivre la classification de ce livre de recettes traditionnelles et d'en relever les échos dans nos romans :

---

<sup>176</sup> *Cuisine nissarde*, label créé en 1995 par l'association *Le cercle de la Capelina d'Or*. Déposé en 1998 par l'Union Départementale des Offices de Tourisme et Syndicats d'Initiative, il est géré depuis 2013 par l'Office du Tourisme et des Congrès de Nice.

<sup>177</sup> Hélène Barale, *La Cuisine niçoise, Mes 106 recettes*, Nice, Éditions Gilletta, 2005.

Entrées et plats	Viandes	Poissons	Desserts	Rares conserves
1. <sup>178</sup> Salade niçoise	53. Tripes à la niçoise : <i>CL</i> , p. 97,	67. Estocaficada, <i>ADB</i> , pp. 175-177, <i>CL</i> , p. 212	88. Tarte aux blettes : <i>LKM</i> , pp. 97, 160	102. Petites olives noires, <i>ADB</i> , p. 184,
2. Pan bagnat : <i>CL</i> , pp. 69-81, 97,	59. Porchetta : <i>LKM</i> , pp. 174-175	72. Sardines farcies, <i>ADB</i> , p. 136,		
3. Socca : <i>CL</i> , p. 97	61. Lapin à la niçoise : <i>ADB</i> , p. 205,	82. Poulpe : <i>ADB</i> , p. 70; <i>CL</i> , p. 97		
4. Pissaladière : <i>ADB</i> , p. 18; <i>LKM</i> , p. 97		86. Aioli : <i>LKM</i> , p. 200		
5. Daube : <i>ADB</i> , p. 18				
6. Pâtes fraîches : <i>ADB</i> , pp. 18, 71; <i>CL</i> , p. 179				
7. Raviolis à la niçoise : <i>ADB</i> , pp. 18, 205				
9. Lasagnes vertes : <i>ADB</i> , p. 108				
10. Gnocchis à la niçoise : <i>ADB</i> , pp. 18, 43				
12. Polenta : <i>ADB</i> , p. 18				
14. Riz à la niçoise : <i>ADB</i> , p. 201				
15. Tourte à la courge : <i>LKM</i> , p. 100				
16. Tourte aux blettes, <i>ADB</i> , p. 91; <i>CL</i> , p. 237				
20. Omelette de poutine : <i>CL</i> , p. 97				
22. Bagna cauda, <i>ADB</i> , p. 136				
28. Ratatouille : <i>ADB</i> , p. 18				
30. Farcis : <i>ADB</i> , p. 18; <i>LKM</i> , p.				

<sup>178</sup> Ces numéros sont ceux du livre de recettes d'Hélène Barale.

97				
34. Beignets de courgettes : <i>ADB</i> , p. 18				
39. Artichauts à la barigoule : <i>ADB</i> , p. 91,				
40 et 41. Poivrons : <i>ADB</i> , pp. 18, 91,				

Comme nous pouvons le constater, rien n'est oublié dans ce véritable « livre de cuisine » qui traverse nos romans. Certains plats typiques viennent même s'ajouter à l'index, pourtant fort complet, d'Hélène Barale, comme la tapenade, appelée dans *Avenue des Diables-Bleus* le « caviar niçois »<sup>179</sup>, « la tourte au fromage »<sup>180</sup>, « la morue aux poireaux »<sup>181</sup>, et le gâteau de riz. La cuisine relève du régionalisme, certes, mais elle est surtout convoquée ici pour un hommage au peuple niçois. C'est avant tout pour lui restituer son dû que Louis Nucera « épice » ces romans de toutes ces recettes typiques. Jamais le lecteur n'a l'impression que ces pauses gastronomiques sont plaquées sur le récit. Bien au contraire, elles s'intègrent parfaitement à ce dernier, elles peaufinent le portrait de tel ou tel personnage, elles se font récit imagé, odorant et gustatif ! Voyons maintenant justement comment ces plats traditionnels sont insérés dans le récit et quelle fonction ils occupent.

---

<sup>179</sup> *ADB*, op. cit., p. 201.

<sup>180</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>181</sup> *LKM*, op. cit., p. 175.



34. Louis dansant avec Hélène Barale

### **3.7.2. Le rapport à la mère**

Notre rapport à la nourriture est sans doute ce qui nous lie le plus au monde intra-utérin. N'a-t-on pas coutume de dire que le goût se développe chez le fœtus ? La nourriture peut alors prendre une véritable dimension symbolique. Le fœtus vit pendant neuf mois une expérience insolite et privilégiée puisqu'en se nourrissant du liquide amniotique, il goûte et partage avec sa mère, en parfaite osmose, ce qu'elle mange. La relation à l'alimentation est donc à inscrire du côté plaisir et surtout de celui de notre lien à la vie. La nourriture est ce qui nous lie à la première personne que nous rencontrons, c'est-à-dire, le plus souvent, à notre mère nourricière. Ainsi, d'emblée, notre rapport à la nourriture sera coloré par ce « souvenir » du lien à la mère, même si nous ne le formulons pas ainsi. Il ne peut donc, si nous suivons notre raisonnement, y avoir d'écriture du souvenir sans écriture de la nourriture, du lien à la nourriture. Dans l'écriture du souvenir, retrouver une odeur, retrouver une saveur

c'est donc aussi retrouver quelque chose de l'enfance, retrouver un peu celle qui marqua cette enfance, redevenir dépendant de la mère. Les personnages des romans de Louis Nucera ne dérogent pas à la règle et entretiennent ce lien très étroit, par l'intermédiaire de la nourriture, avec la figure maternelle, avec l'univers dans lequel évoluait la mère tant aimée :

Bientôt nous sommes attablés devant un plat d'aubergines à l'ail et aux anchois. « Ma mère et Rose les faisaient très bien. A tant d'années de distance il me semble retrouver le goût de la maison. »<sup>182</sup>

Le narrateur passe même tout son temps à rechercher les saveurs d'antan. Un véritable itinéraire gourmand ponctue les chapitres de remémoration. Parfois, dans les trois romans qui nous intéressent, se développe une véritable « boulimie » : on mange beaucoup, on passe beaucoup de temps à préparer les menus, les repas. Tous les sens sont en éveil : l'odorat et le goût permettent à la mémoire de se mettre en marche. Se souvenir, c'est aussi se souvenir des aliments qui faisaient partie du quotidien. Chacun d'entre nous a une « histoire » gustative : il y a les repas de fête, les habitudes culinaires de Noël, les goûters préférés... Retrouver ces saveurs, c'est aussi conserver une part de l'enfant que nous étions, c'est retrouver le temps où, enfant, nous regardions notre mère organiser le temps et l'espace des repas.

### **3.7.3. Appartenance à une communauté**

Plus largement, les repas sont souvent représentatifs de l'appartenance à une nationalité, à une région. Retrouver les aliments que l'homme, devenu adulte, consommait enfant, c'est affirmer son appartenance à un groupe, groupe dont nous avons déjà parlé, à une communauté. Dans chaque famille, la préparation des repas tient du rite, le narrateur l'affirme d'ailleurs à deux reprises :

C'est le rituel des gnocchis. Notre époque, menacée de ne pas avoir d'avenir, survivra-t-elle parce que dans d'autres maisons d'autres femmes font des gestes semblables ?<sup>183</sup>

Je respecte le rite.<sup>184</sup>

---

<sup>182</sup> *CL, op. cit.*, p. 179.

<sup>183</sup> *ADB, op. cit.*, p. 43.

<sup>184</sup> *Ibid.*, p. 71.



Le narrateur se sent, là encore, porteur d'une mission : conserver le goût des aliments qu'on aimait, c'est faire revivre les personnes avec qui on partageait ces mêmes aliments. Peut-on imaginer une seconde qu'à un moment de sa vie, le narrateur a « oublié » de penser à sa mère en mangeant une andouillette ? Cette andouillette qui fut la récompense suprême de l'obtention du certificat d'études, tant espérée par sa mère : « *Le soir, elle m'acheta des andouillettes, mon plat préféré. [...] J'avais eu mon cadeau.* »<sup>185</sup>

La table a toujours été au centre de la pratique conviviale et familiale. Elle revêt même sa tenue traditionnelle de gala, « *la nappe à carreaux bleus et blancs* »<sup>186</sup>. Dans les appartements du vieux Nice, on peut facilement imaginer combien l'espace était limité. La table à manger était donc au cœur du lieu de vie : « *Les miracles existent : on tient à quinze autour de la table de la cuisine. Enfin, à peu près : on ne s'assoit pas tous en même temps.* »<sup>187</sup>

Dans notre civilisation marquée par la tradition chrétienne, nos repas reproduisent le souvenir du repas eucharistique, mémorial de la Cène, et dans ces familles franco-italiennes, d'où sont issus les personnages de nos trois romans, peut-être plus encore. L'acte alimentaire est intimement lié à la vie, à la communion collective et familiale, elle suscite un épanouissement commun. Rappelons que le « co-pain » est celui avec qui on partage le pain. On ne partage pas sa table avec n'importe qui, on ne se place pas à côté de n'importe qui pour manger. Les places à table sont importantes.

Le fait d'avoir partagé le même lait tisse un lien aussi fort que celui de frère et sœur. Et il en est souvent question dans l'œuvre de Louis Nucera. Les personnages qui partagent le lait sont unis à jamais : « *La mère de Noël s'obstina. Elle donna le sein à Antonio. Les deux enfants devinrent des amis.* »<sup>188</sup> L'emploi de l'asyndète met davantage encore en évidence le rapport de cause à effets entre le fait d'être nourri du même lait et le lien d'amitié qui en découle.

La table familiale est primordiale pour la transmission des valeurs. A table, il y a ce qui se fait et ce qui ne se fait pas, ce qui est propre et ce qui est sale. Le repas est

---

<sup>185</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>186</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>187</sup> *Ibid.*, p. 203.

<sup>188</sup> *CL, op. cit.*, p. 20.

porteur des représentations familiales : il s'agit d'adopter les attitudes sociales convenables. Le repas scelle tous les événements de la vie publique comme privée de toutes les communautés humaines, parce que le fait de manger ensemble établit une communion entre les commensaux : « *Autour de la table de la cuisine. [...] Sont présents les membres de la famille qui habitent Nice et deux amies. [...]* »<sup>189</sup>

La culture, les religions, les habitudes familiales confèrent également une dimension sociale à l'alimentation. Claude Fischler note que « *les "manières de table" sont inculquées aux enfants et, avec elles, à travers elles, les règles les plus fondamentales du rapport à autrui et aux proches, du partage, de la responsabilité et de la solidarité, de la hiérarchie dans le groupe, de la morale religieuse [...] Le fait de manger ensemble, c'est [...] produire la même chair, le même sang, c'est construire ou reconstruire symboliquement une communauté de destin.* »<sup>190</sup> Le partage est une valeur forte dans la symbolique alimentaire des Italiens. Les événements de famille se fêtent autour d'un repas : le banquet d'un mariage, la pièce montée d'un baptême, le gâteau d'anniversaire...

*Avenue des Diables-Bleus* s'ouvre sur « la table de la cuisine » et se clôt, à quelques pages près par le repas d'anniversaire de la grand-mère, véritable apothéose romanesque :

La grand-mère a déployé son talent afin que la fête soit réussie. [...] Un cri salue la présentation du gâteau piqué de huit bougies bleues qui figurent les dizaines et de trois roses désignant les années. [...] La grand-mère s'approche, inspire et souffle, souffle encore. Les bougies vacillent, s'éteignent et fument. On applaudit. On chante.<sup>191</sup>

A travers la nourriture, les dimensions d'identification et de socialisation sont en jeu. La nourriture devient un « outil » à part entière de communication. Le repas revêt un sens communautaire, convivial : c'est un moment qui rassemble, qui réunit la famille, les amis, les relations. Il peut être également le moment d'un bonheur partagé, illustré par une métaphore : « *La joie de satisfaire leur tient compagnie et les stimule. [...] A les déguster le bonheur fond dans la bouche; c'est une des réalités.* »<sup>192</sup>

---

<sup>189</sup> ADB, *op. cit.*, p. 205.

<sup>190</sup> Claude Fischler (Sous la direction de), *Les Alimentations particulières, Mangerons-nous encore ensemble demain ?*, Paris, Odile Jacob, 2013, p. 14.

<sup>191</sup> ADB, *op. cit.*, p. 205.

<sup>192</sup> *Ibid.*, p. 205.

### 3.7.4. Manger pour être reconnu

Traditionnellement, les excès culinaires, les repas gargantuesques sont propres à la bourgeoisie. Manger et manger beaucoup, c'est se montrer, prouver qu'on ne manque de rien. Il va donc y avoir un désir chez le petit peuple de rivaliser dans ces folies culinaires. Les excès vont permettre de se valoriser dans le regard de l'autre, d'être reconnu aussi. Ce principe d'imitation va participer à la quête même d'identité poursuivie :

Dès que [ces femmes] ont un pensionnaire, elles passent des heures à la cuisine, faisant des prodiges avec rien. C'est une question d'amour-propre; il faut offrir ce que l'on a de meilleur.<sup>193</sup>

Il existe chez les gens pauvres comme le souvenir d'un manque qui les pousse à faire plus qu'il ne faudrait, comme s'il s'agissait en fait de combler ce manque passé par l'abondance :

Elle continue à me gaver. [...] Une priorité : rassasier l'invité. Je ne cesse de constater combien elle appartient à ces gens qui connaissent l'importance de la nourriture comme si la menace, inlassable, des mauvais jours, planait sur eux. On ne sait jamais. D'abord manger. Ensuite on voit les choses et gens différemment. »<sup>194</sup>

Offrir un bon repas, un repas copieux, c'est brandir sa réussite aux yeux des autres, c'est affirmer qu'on ne manque de rien et qu'on a réussi ! C'est aussi partager un moment de bonheur, bonheur à la fois de celui qui reçoit et de celui qui offre : « *Un bien-être d'enfant comblé m'envahit et en même temps je sens la grand-mère heureuse.* »<sup>195</sup>

La nourriture peut également revêtir une autre fonction, elle peut être l'arme de vengeance contre cette classe sociale qu'elle trouve si prétentieuse :

La puanteur dégagée pourrait tuer des ressortissants des beaux quartiers. Ainsi agissait le gourmet. Il prétendait chasser les émanations des poubelles et se venger des voisins qui lui déplaisaient. Les innocents payaient pour les coupables.<sup>196</sup>

On peut noter ici l'ironie dans le ton du narrateur qui ressent évidemment un certain plaisir à se souvenir de cette vengeance originale et à l'évoquer.

---

<sup>193</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>194</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>195</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>196</sup> *Ibid.*, p. 102.

### 3.7.5. Manger et parler

La philosophie grecque est un exemple emblématique de l'importance des banquets, ceux de Socrate rapportés par Platon et Xénophon en particulier. Il s'agissait en fait de repas où ce qui importait n'était pas le repas, mais les discours qui faisaient suite. Ces banquets sont la preuve que se nourrir n'est pas un acte banal... Sont éveillés nos souvenirs, nos émotions et ainsi les langues se délient plus facilement.

Lorsque les personnages des romans de Louis Nucera mangent, qu'il s'agisse de la grand-mère ou de l'oncle, ce ne sont pas que les papilles qui fonctionnent : ce sont la machine à souvenirs, le réservoir d'émotions qui se mettent en marche : « *"Parfois le vendredi, je faisais [l'estocaficada] pour quinze personnes" rappelle la grand-mère. Blottie dans ses souvenirs [...].* »<sup>197</sup>

Le repas, c'est l'acte de manger ensemble, de "mâcher" ensemble; c'est tout autant "mâcher" ensemble la nourriture que la parole. Il est à noter d'ailleurs en passant que Maria se cache toujours pour mâcher, ce qui correspond bien à la grande discrétion qui la caractérise. Cela interpelle le narrateur qui le souligne : « *Elle mange en baissant la tête et en approchant la serviette de sa bouche, jusqu'à la masquer, dès qu'elle commence à mâcher.* »<sup>198</sup> Il en est de ce détail comme si l'acte de nourriture avait à voir avec l'acte d'amour, où l'on donne tout de sa personne, et auquel il devrait emprunter la même pudeur.

Le repas est donc le temps privilégié de la parole; il unit autour d'une table et fait prendre conscience de l'autre, par sa proximité : c'est un temps où l'on reconstitue ses forces ensemble, où l'on mange tout autant les aliments que la parole. Les repas dans *Avenue des Diables-Bleus* ont toujours lieu, logiquement dans le récit, lorsque le narrateur rentre, épuisé, de ses pérégrinations citadines à la recherche de son passé. Après avoir cheminé vers l'autre, il rentre et vient se ressourcer auprès de la grand-mère et ce retour sur lui-même va se construire autour d'un repas, où ce qui importe n'est pas tant ce qu'on va manger mais les confidences que cette nourriture va déclencher chez la vieille dame : « *Comme elle mange peu, elle parle, et elle parle*

---

<sup>197</sup> *Ibid.*, p. 176.

<sup>198</sup> *Ibid.*, p. 70.

*d'autant plus qu'elle sent en moi un auditeur ravi. Elle raconte des plats qu'elle mijotait à Anselmo... »*<sup>199</sup>

Les verbes employés sont ici très signifiants. Dans l'œuvre de Louis Nucera, on « mijote » des plats autant qu'on les « raconte. » Il est aisé d'imaginer que la nourriture qu'est venu chercher le narrateur chez Maria est une nourriture plus spirituelle que terrestre, mais l'une ne s'entend pas sans l'autre.

### 3.7.6. Se nourrir pour lutter contre le temps

Nous devons remarquer l'insistance du narrateur à propos du temps de préparation des repas : cela se compte en heures, parfois en jours. Certes, cette insistance peut révéler chez lui, de nouveau, son attachement et son respect pour le travail bien fait, mais elle marque surtout une certaine mainmise sur le temps :

C'est le branle-bas des jours de gala. La grand-mère campe devant ses fourneaux. Il y a une semaine que se trame l'exploit, depuis que le stockfish baigne dans une eau qui ne cesse de se renouveler.<sup>200</sup>

On retrouve là le champ lexical de la guerre : « *branle-bas* », « *campe* », « *exploit* », révélateur de l'héroïsme. En fait, pour Louis Nucera : le véritable héroïsme, c'est la grand-mère devant ses fourneaux.

Le repas est tout simplement, d'abord, le lieu où l'on se refait, où l'on reprend des forces, où l'on se reconstruit, il relève donc d'une nécessité vitale pour lutter contre l'action corrosive du temps.

C'est également un temps où s'exercent tous les sens. Le toucher de l'aliment : « [c]oupé en petits dés, le poulpe, bouilli et légèrement frit, est tendre [...] ». <sup>201</sup>, l'ouïe : « *La grand-mère coupe de la viande en petits morceaux qu'elle jette dans l'huile. On les entend rissoler.* »<sup>202</sup>, la vue de l'aliment : « *une gelée rose et diaphane* »<sup>203</sup>, l'odorat bien entendu : « *L'oignon qui dore dans la casserole sent bon.* »<sup>204</sup>, et enfin, le goût de l'aliment : « *le régäl* »<sup>205</sup>, « *citron et poivre en exaltent le goût [...]*. »<sup>206</sup>

---

<sup>199</sup> *Ibid.* p. 177.

<sup>200</sup> *Ibid.*, p. 175.

<sup>201</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>202</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>203</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>204</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>205</sup> *Ibid.*, p. 43.

D'un point de vue purement physique, l'homme qui est arrivé à table et celui qui en repart ne sont pas les mêmes, tout en le restant. Par la nourriture, par le dialogue, un changement s'est produit : l'homme est devenu meilleur !

Il existe des nourritures affectives. Ainsi, s'intéresser à la dimension symbolique de la nourriture, c'est travailler sa fonction non-alimentaire. De fait, la nourriture représente bien plus que de simples aliments dans les relations familiales. Elle se charge d'émotions, elle magnifie les rapports interindividuels, le rapport au plaisir, mais aussi le rapport à l'autre, au monde extérieur, à la vie de manière générale : « *de l'huile d'olive, versée au dernier moment, ajoute encore au plaisir.* »<sup>207</sup>

La nourriture, métaphore érotique et thanatique du corps, a toujours été un des éléments du creuset d'où surgit la littérature. L'art culinaire et l'art romanesque étant deux arts de composition, ce thème peut être une véritable mise en abyme de l'œuvre romanesque. Omniprésent dans les romans de Louis Nucera, il entretient une relation ambiguë avec les processus de la vie et de la mort. Il est question de manger pour vivre, mais ce n'est pas le corps qui se nourrit mais l'esprit et la mémoire. On devrait dire qu'il est question de manger pour ne pas oublier et pour survivre au temps.

Quelque chose d'intime unit le corps humain et l'aliment et quelque chose d'intime se noue entre l'aliment et le souvenir, entre l'aliment et la mémoire. La nourriture devient en quelque sorte symbolique du corps, elle est celle qui parvient à pénétrer au plus profond, à se forger une identité dans l'ombre, dans l'obscurité du corps humain, sorte de corps nocturne.

Nous pouvons relever une seule référence négative à la nourriture dans *Avenue des Diables-Bleus* et justement, elle ne concerne ni la famille de Maria ni celle du narrateur. Elle concerne les « autres », ces autres desquels peut venir le mal : « *A l'étage du dessous* »<sup>208</sup>. La nourriture est alors utilisée comme « arme » de vengeance. Avec ironie, le narrateur continue à appeler le voisin « *un gourmet* », qui devient même « *le gourmet* », mais la nourriture n'occupe plus du tout la même fonction, elle se situe du côté de Thanatos et non plus d'Eros :

---

<sup>206</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>207</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>208</sup> *Ibid.*, p. 102.

Une pince à linge obturant les narines, on soulève le couvercle et on inspecte. Quand le contenu de la terrine s'anime, que les vers prouvent le bien-fondé des théories sur la génération spontanée, le grouillant mélange est prêt pour la consommation.<sup>209</sup>

La nourriture est à la fois celle qui peut détenir le savoir, le mystère du corps humain et celle qui, en s'évacuant, emporte avec elle le cortège de peurs et de mystères qui hante l'esprit humain.

Jean-Pierre Richard note qu'il n'y a « [...] *point de nourriture hors du temps, c'est le vieillissement même, le travail actif de la mort qui fabriquent en fait sa succulence.* »<sup>210</sup>

Ce rapport du corps culinaire avec le temps et la mort est un des leitmotive qui parcourent la littérature, et encore plus la littérature autobiographique. L'odeur qui est également une des manifestations de l'amour dans ce qu'il a de plus sauvage et de plus animal participe au même processus que la dégustation.

La nourriture est le reflet de la lutte tragique contre le temps, de l'équilibre instable entre la vie et la mort, la métaphore de la volonté d'échapper à la liquéfaction qui est la sordide répétition de la chute originelle. La nourriture contient la malédiction du corps et elle le lui rappelle constamment. Pour ce petit peuple, il s'agit peut-être avant tout de « dévorer » avant d'être dévoré à son tour. Le monde est un vaste estomac qui ingère, digère et expulse la matière en un cycle infini. La condition humaine est réduite à ces trois étapes. Pour notre narrateur il s'agit d'ingérer nourriture, paroles, pour ne pas être digéré lui-même par ce monde qui va décidément trop vite pour lui.

### 3.7.7. Manger pour écrire

Dans notre civilisation, la nourriture a toujours occupé l'imaginaire humain. Dès Adam et Eve, l'action de « manger » est porteuse de sens et lourde de conséquences : si l'homme mange cette pomme malgré l'interdiction divine, il pourra lui-même devenir un Dieu. Cette insinuation du serpent nourrit l'imaginaire de notre civilisation chrétienne. La nourriture, quelque part, se range du côté de l'interdit – la grand-mère dissimule sa bouche quand elle mâche -, et donc du plaisir. Le vocabulaire utilisé pour décrire les repas dans l'œuvre de Louis Nucera est signifiant :

---

<sup>209</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>210</sup> Jean-Pierre Richard, *Microlectures*, Paris, Éditions Seuil, 1979, p. 141.

« [...] ajoute encore au plaisir »<sup>211</sup>, « rayonnante », « contentement », « un bien-être d'enfant comblé m'envahit »<sup>212</sup>, « [l]a joie de satisfaire », « le bonheur fond dans la bouche », « [u]n cri salue la présentation du gâteau ».<sup>213</sup>

Ce vocabulaire est révélateur du rapport de l'écrivain au monde, rapport qui est sensuel avant que d'être intellectuel. Ainsi l'écriture de Louis Nucera est saturée d'un lexique des sens. Cette valeur de la nourriture est investie d'un pouvoir métaphorique. Car les goûts culinaires des personnages sont tout à fait symptomatiques de leur comportement et particulièrement de leurs mœurs. Ainsi, l'aspect de la nourriture participe également à la peinture du portrait moral de ceux qui s'en délectent.

Roland Barthes notait en 1971 qu'on pourrait classer les romans selon la façon dont ils traitent de la nutrition, c'est-à-dire suivant la description plus ou moins précise « *de ce que mangent les personnages. On pourrait classer les romans selon leur franchise de l'allusion alimentaire : avec Proust, Zola, Flaubert, on sait toujours ce que mangent les personnages; avec Fromentin, Laclos ou même Stendhal, non.* »<sup>214</sup>

Chacun l'aura compris, dans l'œuvre de Louis Nucera, nous sommes au cœur de cette franchise. Le lecteur, pour poursuivre l'image, sait à « quelle sauce il va être mangé ».

D'autre part, à plusieurs reprises, le narrateur prend le temps de souligner que cette table à manger est aussi, et surtout, la table sur laquelle on écrit. D'ailleurs, *Avenue des diables-Bleus* s'ouvre sur cette évocation puisque ce sont les premiers mots du roman :

Quand son mari devait écrire, elle faisait place nette sur la table de la cuisine. Elle prenait un chiffon sec, essuyait la toile cirée à petits carreaux bleus et blancs, qui n'avait nul besoin de ce surcroît de propreté.<sup>215</sup>

Le narrateur lui-même, lorsqu'il évoque sa passion pour l'écriture, le fait rarement sans évoquer le cérémonial de la table débarrassée. Ecrire est encore plus noble que manger puisqu'on essuie la table auparavant : « *Peu de jours se passaient sans écrire.*

---

<sup>211</sup> ADB, *op. cit.*, p. 70.

<sup>212</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>213</sup> *Ibid.*, p. 205.

<sup>214</sup> Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola* (1971), Paris, *Œuvres complètes*, II, Éditions Seuil, 1994, p. 1130.

<sup>215</sup> ADB, *op. cit.*, p. 9.



*Une part de mon bonheur était là, sur ce coin de table que ma mère, déjà, ne se serait pas aventurée à ordonner. »*<sup>216</sup>

La table semble être le lieu de réunion de personnages. Toutes les tensions, toutes les émotions s'y trouvent réunies comme sur une scène théâtrale. On voit d'ailleurs à quel point la préparation de cette table dressée relève de la mise en scène. Il semble même exister un code théâtralisé rempli de conventions et de règles : refuser de manger, ce serait pour le narrateur refuser d'obtempérer au code social et marquer sa différence, ce qui le couperait de ce monde qu'il cherche pourtant à retrouver : « *"Pourquoi [...] m'en avoir tant donné ? - Vous, vous êtes un homme !" Il est des arguments devant lesquels on ne peut que s'incliner. »*<sup>217</sup> Mieux vaut même dissimuler que de ne pas célébrer jusqu'au bout la nourriture offerte : « *Mais quand l'assiette est de nouveau pleine et qu'il faut la vider, la déglutition devient difficile. J'espère le dissimuler adroitement. »*<sup>218</sup>

Il ne vient même pas à l'idée du narrateur de protester, de refuser ce surplus de nourriture : ce serait une offense, une insulte. Au contraire, faire honneur aux repas préparés par Maria, c'est une grande marque de reconnaissance, c'est un honneur qu'il lui rend, lui, devenu l'écrivain parisien : « *J'ai dans mon assiette une portion qui sous-entend que dans l'après-midi la tisane de sauge sera la bienvenue. »*<sup>219</sup>

Au cours de ces repas, en fait, c'est un peu comme si l'histoire familiale se gravait dans le bois de la table. Il suffirait à l'écrivain de repasser ensuite dans les sillons pour en retrouver la trace. Il importe juste de changer de décor, de changer de nappe : « *Une nappe beige recouvre la toile cirée à carreaux bleus et blancs. »*<sup>220</sup>, et un autre chapitre peut s'ouvrir...

L'élément littéraire le plus symbolique est sans doute le fait que les derniers mots du roman *Avenue des Diables-Bleus* sont justement consacrés à ces repas. En effet, le livre se termine comme si la lecture-dégustation pouvait commencer : « *Elle se penche et me dit à l'oreille : "Le déjeuner est prêt." »*<sup>221</sup>

---

<sup>216</sup> LKM, op. cit., p. 114.

<sup>217</sup> ADB, op. cit., pp. 176-177.

<sup>218</sup> Ibid., p. 205.

<sup>219</sup> Ibid., p. 176

<sup>220</sup> Ibid., p. 176.

<sup>221</sup> Ibid., p. 223.

Le narrateur nous dit ainsi que le secret est confié « à l'oreille », et qu'il peut continuer à suivre son chemin à travers le temps et les générations.

Au fil des époques, des écrivains ont toujours abordé ce thème de la nourriture et chacun à sa manière l'a marqué de sa sensibilité.

Des repas gargantuesques de Rabelais, répondant à la soif de connaissances, à l'autel d'un véritable sacrifice social d'une classe, dont se nourrit l'avènement de la nouvelle bourgeoisie au XIXe siècle, dans *L'Assommoir* de Zola, pour arriver, au XXe siècle, à Proust avec sa célèbre madeleine devenue véritable figure de style et à Colette qui pratique la sensualité à fleur de texte comme source d'inspiration au cœur de son écriture, les repas ornent symboliquement l'imaginaire des écrivains. S'intéresser au thème alimentaire en littérature revient en fait à étudier la relation qu'entretient un écrivain avec son imaginaire et à tenter de découvrir la relation fondamentale qui existe entre lui et son écriture, à étudier la démarche qui motive son acte même d'écrire. Néanmoins, point ici de livre gastronomique, nous l'avons vu, les informations livrées sur la cuisine traditionnelle n'ont aucun intérêt en soi. Même si le lecteur a parfois l'eau à la bouche, il comprend vite qu'il découvre une poésie de la nourriture traditionnelle. Cette évocation n'est qu'un maillon de la chaîne en apparence régionaliste qui se tisse : elle n'a pas d'intérêt en elle-même, elle est à la fois poésie et à la fois démonstration. On ne peut garder vivante une région, une communauté humaine, sans en faire revivre TOUT ce qui les caractérise, et les plats familiaux, populaires, traditionnels... en font partie. L'évocation des mets qui ont marqué l'enfance du narrateur revient de roman en roman, comme une sorte de signe distinctif, comme une marque d'appartenance. L'évocation de la nourriture dans l'œuvre de Louis Nucera est à inscrire dans le domaine de l'affectif bien plus que dans celui du gustatif ! Si notre auteur était une « fine gueule », comme il se dit familièrement, la dégustation d'un mets était davantage pour lui un déclencheur sensoriel et mémoriel qu'un simple plaisir de table. C'est le principe même de la madeleine de Proust : à chaque bouchée, le narrateur entreprend un voyage dans le temps. Il entretient avec la nourriture un lien charnel, un lien maternel, qui touche à l'universel de la destinée humaine, et qui va donc bien au-delà de la simple petite note pittoresque ou régionaliste.

Il est désormais temps de passer à l'évocation de l'espace dans l'œuvre de Louis Nucera, et d'examiner comment il se représente cette région qu'il affectionnait tant, ses lieux incontournables, géographiques ou historiques.

### 3.8. Du régionalisme à l'universel, une géographie sentimentale

La ville est un aide-mémoire.<sup>222</sup>



35. Nice

Si le lecteur, qui commence sa lecture, pense trouver dans ses pages des renseignements sur la ville de Nice, il risque bien de s'y perdre, ou d'en dégager une vision bien différente de celle qu'il présuppose. Paradoxalement, le lecteur va avoir l'impression concomitante de tout connaître sur Nice et de n'avoir jamais mis les pieds dans la ville dont il est question tant elle s'éloigne des idées préconçues. En effet, à la vision idyllique et faussée que peut avoir le voyageur de passage va s'opposer une réalité bien différente, comme le note Maurice Aymard :

De la méditerranée, nous tendons aujourd'hui à ne voir que le décor, l'alliance de la mer et du soleil, du relief et de la végétation, le don gracieux d'une nature généreuse et somptueuse, et pourtant ingrate. Car sous les fleurs, la pierre apparaît vite. Que l'homme relâche un moment son attention et ses soins, et les terrasses patiemment édifiées à flanc de montagne s'effondrent, envahies par les broussailles, le maquis

---

<sup>222</sup> *CL, op. cit.*, p. 190.

repousse sur la forêt incendiée, les plaines retournent au marécage. Un équilibre fragile se défait, qu'il faudra parfois des siècles à rebâtir.<sup>223</sup>

En effet, toute l'originalité de notre œuvre consiste à simuler des effets réalistes tout en s'en éloignant considérablement. Si Louis Nucera promène son « *miroir [...] le long d'un chemin* » comme Stendhal citant Saint-Réal dans *Le Rouge et noir*<sup>224</sup>, c'est un miroir déformé ou déformant. L'auteur nous livre une atmosphère, un ressenti et non une carte postale. Nice n'intéresse pas notre auteur en tant que telle. Malgré l'attachement qu'il lui porte, elle ne saurait être une fin en soi. Elle n'est pour lui que prétexte - « pré-texte » - à écriture. Nice, pour Louis Nucera est un personnage à part entière, une muse si l'on préfère. Elle suscite chez l'homme adulte la réminiscence nécessaire à l'écriture de l'enfant qu'il était un demi-siècle plus tôt. Tout n'est que littérature et poésie !

Le Nice dont il est question dans l'œuvre n'est pas réel, « réaliste », il est affectif et sensoriel. Nous nous attacherons surtout à étudier l'importance des lieux dans *Avenue des Diables-Bleus*, car, peut-être de par sa position de première œuvre « niçoise », ce roman paraît accorder une place vraiment privilégiée à cette problématique. Notons simplement qu'il est question des « mêmes » lieux dans les deux autres œuvres de la Trilogie, *Le Chemin de la Lanterne* et *Le Kiosque à musique*, même si le paysage s'y ouvre aux environs de Nice. La géographie sentimentale en est la même, même si elle n'occupe plus la première place.

Lorsque les critiques disent que Louis Nucera a voulu peindre sa ville natale dans ses œuvres, nous ne saurions leur donner tort. Cependant, disant cela, on est loin de rendre compte de la spécificité de l'œuvre. Il n'est pas « simplement » question de « Nice » dans nos trois romans mais d'un « ailleurs-passé », pourrait-on oser. D'ailleurs le périmètre nucerien est très réduit : il s'étend du port au quartier Saint-Roch, rarement au-delà. Comme ces enfants défavorisés des quartiers de Nice qui n'ont jamais vu la mer, les pauvres de Louis Nucera ne s'aventuraient jamais bien loin et leur univers se rapprochait davantage du village que de la capitale de la Côte d'Azur qui n'a plus dans l'œuvre que son nom :

---

<sup>223</sup> Maurice Aymard, "Espaces", dans Fernand Braudel (sous la direction de), *La Méditerranée, L'espace et l'histoire*, op. cit., p. 191.

<sup>224</sup> Stendhal, *Le Rouge et le noir*, citation placée en exergue du Chapitre XIII, Paris, Éditions Hachette (Collection « Bibliolycée »), 2011, p. 94.

A l'époque, Nucera et ses amis ne vont presque jamais sur la Promenade [des Anglais]. [...] Soixante ans plus tard, Suzanne, l'épouse de Louis Nucera, ne sait trop comment l'expliquer : « On se baignait sur la grève ou sur la digue, près du port, il ne nous serait pas venu à l'idée de nous rendre ailleurs. Aller sur l'Avenue Jean Médecin était déjà une expédition, on disait qu'on allait en ville ou même qu'on allait à Nice, alors, la Promenade et ses plages, vous pensez... »<sup>225</sup>

Louis Nucera confirme cet aveu de Suzanne à propos d'un autre quartier, en confiant à Jean-Pierre Girard, en 1991, ce qu'il doit à Gérard Papa pour l'écriture de *La Chanson de Maria* :

Avec quand même un personnage central à qui j'ai dédié ce livre, Gérard Papa, qui n'a rien à voir évidemment avec les acteurs du drame, mais qui m'a permis grâce à sa parfaite connaissance du Vieux-Nice, de devenir pour ainsi dire un ethnologue de ce quartier qui n'était pas le mien et où se passe une partie du roman.<sup>226</sup>

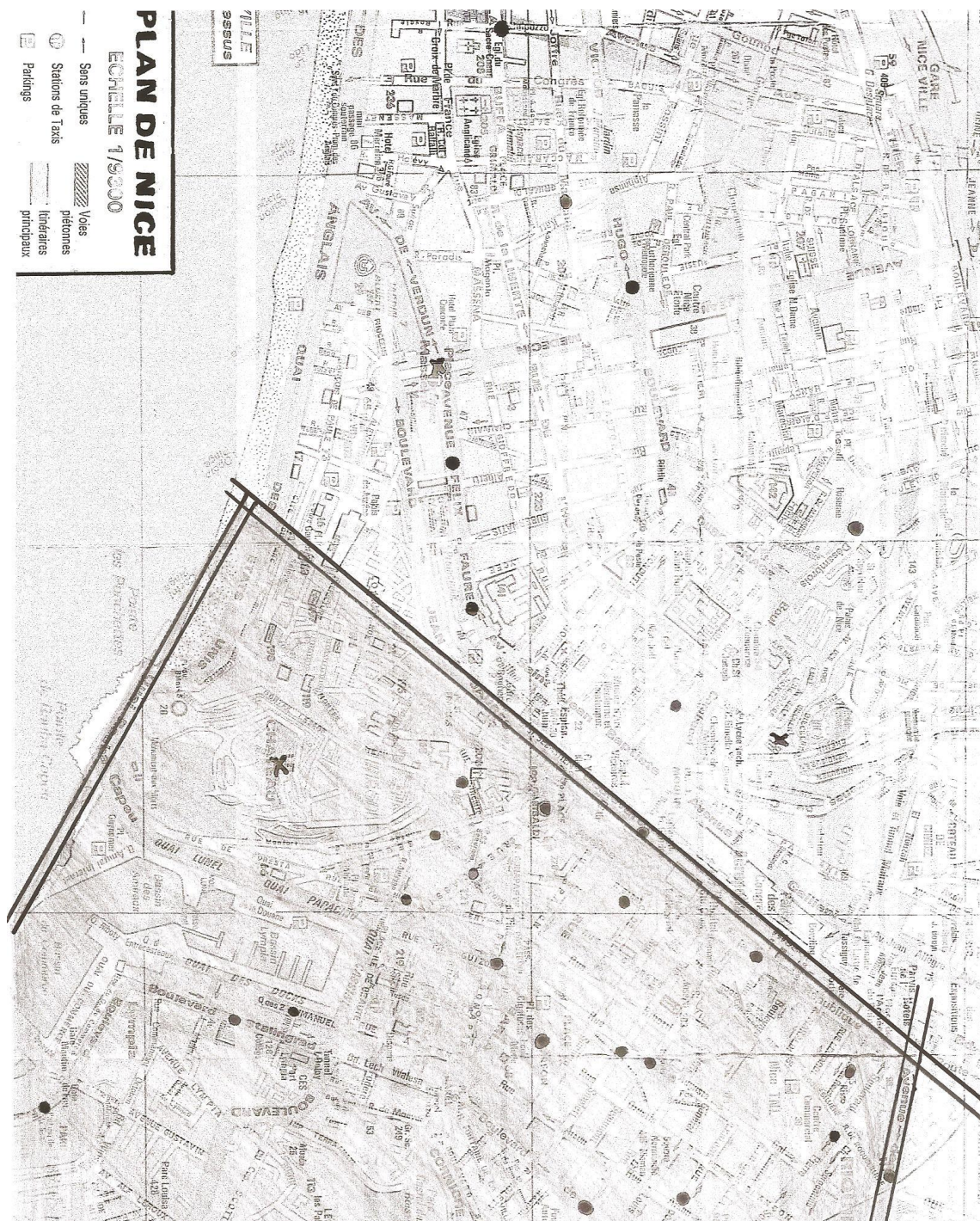
Même si les quartiers évoqués par Louis Nucera sont devenus de nos jours des quartiers de Nice à part entière, ils étaient, à l'époque où se déroulent nos trois récits, les quartiers pauvres de la ville, les quartiers où vivaient les immigrés et il convient alors de bien se replacer dans le contexte historico-social de cette époque sous peine de passer à côté de l'essentiel. Nous devons alors circonscrire ce que nous nommerons le « périmètre affectif » de la Trilogie, que nous définirons comme suit :

---

<sup>225</sup> Alain Leauthier, « Eté 1936 : Soixante ans après, retour sur les lieux des premiers congés payés (6) La roue tourne sur la Riviera », *Libération*, 16 août 1996.

<sup>226</sup> Jean-Pierre Girard, *op. cit.*, p. 5. Archives Suzanne Nucera. Voir Annexes.





Nice est pour l'écrivain un support mental et un support littéraire qui lui permettent d'effectuer un travail de la mémoire, objet de l'écriture. A l'exemple de Proust qui a utilisé systématiquement la mémoire involontaire, les lieux permettent au narrateur d'accéder à la sensation qui va entraîner la réminiscence. Il n'est pas question ici de démarche « intellectuelle » et réfléchie, il n'existe pas de « fil d'Ariane » préexistant à l'écriture, mais le surgissement du souvenir, pour être le plus vrai

possible, doit intervenir au détour d'une rue, d'un graffiti, d'une odeur, telle une « apparition ». Notre auteur parlera d'ailleurs de « fantôme ». Dans cette expérience qui consiste à se rapprocher le plus possible d'un moment du passé, - mais entendons par « moment » à la fois temps, espace et sensation -, il faut que le souvenir parvienne à la mémoire dans une démarche involontaire, instinctive et émotionnelle et à cet objectif, aucun « itinéraire » préétabli ne peut répondre ou correspondre. Il faut accepter de se « perdre » géographiquement pour mieux se retrouver mentalement. Tel est le jeu auquel accepte de se prêter le narrateur d'*Avenue des Diables-Bleus* : nous allons tenter de le mettre en évidence dans ce chapitre. D'ailleurs les titres de nos œuvres – *Avenue des Diables-Bleus*, *Chemin de la Lanterne*, *Le Kiosque à musique* - disent, tous trois, l'importance accordée aux lieux puisqu'ils renvoient à des éléments de la géographie niçoise qui délimitent même notre périmètre affectif, s'étendant à l'est vers le chemin de la Lanterne, au nord vers Saint-Roch et son avenue des Diables-Bleus et au sud-ouest jusqu'au kiosque à musique du jardin Albert 1er.

Curieux titres d'ailleurs, sur lesquels il nous faut nous arrêter. Celui de notre premier roman repose en fait sur un surnom, les « Diables-Bleus » :

La dénomination de cette voie date de l'après-guerre 1914-1918, parce qu'elle longe le quartier des chasseurs alpins qui avaient été surnommés les Diables-Bleus par les Allemands; ceux-ci les craignaient pour leur courage et leur fougue, mais les respectaient pour leurs qualités de soldats.<sup>227</sup>

Ce nom renvoie donc à une époque de pré-urbanisation, lorsqu'étaient installées, entre les quartiers Riquier et Saint-Roch, les casernes de garnison. Les Niçois, quant à eux, ont pris le parti d'appeler « Diables-Bleus » les seuls chasseurs alpins niçois ! Les premières habitations qui s'élevèrent dans ces quartiers, on le comprendra aisément, n'étaient pas des lieux de résidence huppés mais au contraire, se retrouvait là toute une tranche non pas « misérable », le terme serait trop fort, mais relativement pauvre de la population. En 1978, lorsque Louis Nucera écrit son roman, la maison d'enfance de l'avenue des Diables-Bleus a quasiment été détruite et aujourd'hui, elle a totalement disparu.

En ce qui concerne le chemin de la Lanterne, la définition qui nous est donnée, là encore, par Marguerite et Roger Isnard, laisse planer le mystère : « *C'est la*

---

<sup>227</sup> Marguerite et Roger ISNARD, *Per Carriera, Dictionnaire historique et anecdotique des rues de Nice*, Éditions Serre, 1983 (3<sup>ème</sup> édition : 2003), p. 117.



*dénomination immémoriale d'un quartier de l'ouest, dont l'origine précise est inconnue.* »<sup>228</sup>

Les hypothèses concernant cette appellation sont elles aussi significatives. La première envisage qu'à cet endroit, « *se trouvait un fanal destiné à guider les navires ou [...] pour avertir les habitants de Nice de l'apparition à l'horizon de voiles suspectes, les Sarrasins, « lu Morou » en niçois.* »<sup>229</sup>

Guide de la ville, on le voit, ce nom aux origines mystérieuses est un lieu rassurant et protecteur. L'autre hypothèse avancée sur l'origine de ce nom de lieu est une référence à un vieux métier, et nous savons comme notre auteur les affectionne, les ferblantiers ou fabricants de lanternes, qui défendaient également le quartier au Moyen Âge. Avec sa superbe vue sur la Baie des Anges, ce lieu est donc empreint de nouveau de l'imaginaire collectif mais toutes les hypothèses se recoupent sous le dénominateur commun de la protection, bras quasiment maternels qui protégeaient Nice des « autres ».

Enfin, le dernier lieu dont il est question dans notre troisième titre, *Le Kiosque à musique*, est un lieu sans nom ou un nom sans lieu. Il renvoie à l'imaginaire personnel de notre auteur. Il rappelle le premier rendez-vous : d'abord celui des parents, puis son premier rendez-vous avec la femme de sa vie. Pourtant, nous pouvons noter l'emploi de l'article défini « Le », comme si ce lieu était unique et comme si, bien entendu, tout le monde comprenait qu'il s'agit du kiosque à musique installé en 1868 dans le jardin Albert-1er, un des plus anciens jardins de Nice et surtout le premier à faire la liaison entre la vieille ville et la ville nouvelle. Est-ce à dire que ce premier rendez-vous contenait en lui la promesse d'une ouverture, ouverture sur une nouvelle vie possible, ailleurs ? *Le Kiosque à musique* peut se lire comme un lieu de transition, de seuil ouvert sur autre chose, porte sur l'ailleurs et le possible.

On peut donc voir dans le choix de ces titres à la fois l'importance accordée aux lieux et à la fois cette volonté de relier toujours l'espace et le temps, à la fois temporalité spatiale et spatialisation du temps : les deux sont intimement liés et c'est ce qui fait de l'œuvre de Louis Nucera une œuvre à part.

---

<sup>228</sup> *Ibid.*, p. 193.

<sup>229</sup> *Ibid.*, p. 193.

### 3.8.1. Cartographie d'*Avenue des Diables-Bleus*

#### 3.8.1.1. Prolifération des lieux

Dans un premier temps, nous devons relever dans *Avenue des Diables-Bleus* les lieux mentionnés, pour en mesurer la fréquence d'utilisation. Nous essaierons ensuite de les repérer sur un plan du vieux Nice :

p. 10	« quartier de Nice », « Italie », « Nice », « San Pietro a Monte »
p. 12	« Città di Castello, de Naples, de Piacenza, de Palerme, de Catanzaro, de Reggio di Calabria, du Piémont... », « gare Saint-Roch », « Nice »
p. 14	« les rues de Nice »
p. 15	« Montmartre », « Paris », « Nice, le quartier de mon enfance », « Paris-Nice », « L'Ombrie »
p. 16	« Nice », « Rome », « la place Saint-Pierre », « Nice », « Nice »
p. 17	« Paris », « San Pietro de Monte », « Nice », « Paris »
p. 18	« Paris », « Nice », « Sacré-Cœur »
p. 19	« Montmartre, Notre-Dame, la Madeleine, la Trinité, Saint-Eustache », « Nice », « Paris »
p. 20	« Paillon », « Nice »
p. 21	« San Pietro a Monte »
p. 22	« Paillon »
p. 27	« Naples »
p. 28	« Nice », « gare Saint-Roch », « Paris », « Paris »
p. 29	« Paris »
p. 30	« Nice » « Avenue des Diables-Bleus »
p. 31	« Beaulieu-sur-mer » « Sicile » « Plaisance, Piacenza, dans l'Emilie » « Pô », « Italie », « Salerne », « Sicile », « Agrigente », « Taormina », « Villefranche-sur-mer »
p. 32	« Naples, l'Ombrie, les Pouilles » « Andalousie » « Grenade »

p. 33	« <i>avenue des Diables-Bleus</i> » « <i>Nice</i> »
p. 35	« <i>Nice</i> »
p. 36	« <i>gare Saint-Roch</i> »
p. 37	« <i>Nice</i> »
p. 38	« <i>Promenade des Anglais</i> »
P. 39	« <i>avenue des Diables-Bleus</i> »
p. 40	« <i>Nice</i> »
p. 41	« <i>Nice</i> »
p. 42	« <i>Nice</i> », « <i>les rues de Saint-Roch, de Riquier... le lit du Paillon</i> »
p. 43	« <i>avenue des Diables-Bleus</i> », « <i>chemin de Roquebillière</i> », « <i>Nice</i> »
p. 44	« <i>Paris</i> », « <i>Paris</i> », « <i>Paris</i> », « <i>Nice</i> »
p. 46	« <i>Gare de Riquier</i> », « <i>grand-gare</i> »
p. 47	« <i>avenue des Diables-Bleus</i> »
p. 48	« <i>Nice</i> », « <i>Route de Turin, place Risso, rue de la République, place Garibaldi...</i> »
p. 49	« <i>la place Garibaldi</i> », « <i>rue Ségurane</i> », « <i>Carras</i> », « <i>Carras</i> »
p. 50	« <i>Carras</i> », « <i>Nice</i> », « <i>Nice</i> »,
p. 51	« <i>rue Ségurane</i> », « <i>Nice</i> » « <i>Villefranche</i> », « <i>la colline de Cimiez, le mont Gros, le mont Boron</i> »
p. 53	« <i>Nice</i> », « <i>rue Emmanuel Philibert</i> », « <i>Nice</i> », « <i>rue Cassini</i> », « <i>Nice</i> »
p. 54	« <i>Nice</i> »
p. 55	« <i>le quai des Deux-Emmanuels</i> », « <i>traverse Lympia</i> »
p. 56	« <i>la rue du Lazaret</i> », « <i>boulevard de l'Impératrice-de-Russie devenu boulevard Stalingrad</i> »
p. 57	« <i>Plage de la Tour-Rouge</i> »
p. 59	« <i>Boulevard Franck-Pilate</i> »
p. 61	« <i>Vieux-Nice</i> », « <i>Nice</i> », « <i>Nice</i> »
p. 63	« <i>Nice</i> »
p. 67	« <i>Nice</i> », « <i>San Pietro a Monte</i> »
p. 72	« <i>rue Ségurane</i> »
p. 77	« <i>promenade des Anglais</i> »

p. 79	« Nice » « Nice », « rue Cassini », « place Garibaldi »
p. 80	« Nice »
p. 81	« Nice »
p. 82	« Nice »
p. 84	« Italie »
p. 87	« san Leo », « Trestina », « Citta di Castello »
p. 88	« Piacenza », « Nice »
p. 89	« San Pietro a Monte »
p. 90	« Gare Saint-Roch »
p. 92	« rue Thaon-de-Revel »
p. 95	« Nice »
p. 97	« boulevard Pierre-Sola, parallèle à la rue Thaon-de-Revel » « Nice » « rue de la République », « rue de la République et le cinéma de l'Esplanade »
p. 97	« avenue des Diables-Bleus »
p. 100	« églises de Cimiez et Saint-Roch » « Nice »
p. 101	« Vieux-Nice et du marché, cours Saleya » « Ombrie » « Côte d'Azur »
p. 103	« l'hôpital Saint-Roch »
p. 110	« rue Badat » « les rues Barla et Caïs-de-Pierlas » « Nice » « Nice »
p. 111	« avenue Jean-Médecin » « Nice » « Nice »
p. 112	« Paris »
p. 113	« Paris » « Nice » « Nice » « Vieux-Nice »
p. 114	« Rue Bada »
p. 115	« Italie »
p. 118	« San Pietro a Monte » « Nice », « le Paillon », « Italie »
p. 119	« Milan », « Milan »
p. 120	« Milan », « Trestina », « Milan », « San Pietro a Monte »
p. 123	« Vieux-Nice »
p. 124	« Nice »
p. 131	« rues de Nice », « Nice »
p. 132	« Rome », « Nice », « Canoscio »
p. 133	« Rue de la République »

p. 134	« Nice »
p. 135	« Nice », « quartier saint-Roch »
p. 138	« Nice », « colline du château », « Vieux-Nice », « Rome », « Villefranche », « Beaulieu-sur-mer », « mont Chauve », « mont Gros », « San Pietro a monte »
p. 139	« place Masséna », « Notre-Dame-de-l'immaculée-conception »
p. 140	« Nice », « Nice », « sainte Réparate », « cathédrale de Nice »
p. 141	« Palerme », « Nice »
p. 142	« Riquier et Sincaire », « Nice »
p. 143	« faubourg Saint-Antoine », « Quai Saint-Jean-Baptiste », « Nice », « Nice », « avenue des Diables-Bleus »
p. 144	« quartier de la Croix-de-Marbre », « rue de Rivoli »
p. 145	« Rue Croix-de-Marbre », « Nice »
p. 146	« l'Italie », « Nice », « Nice », « Vieux Nice »
p. 147	« Rue Bonaparte »
p. 148	« Nice »
p. 151	« rue Richelmi »
p. 153	« Nice », « Rue Beaumont »
p. 158	« rue Beaumont »
p. 160	« rue Beaumont »
p. 162	« rue Beaumont », « Carras, Sainte-Hélène, Magnan, rue de France, rue Masséna, rue Gioffredo, boulevard Carabacel, Pont-Barla, les quais du Paillon », « la promenade des Anglais »
p. 163	« Falicon », « Nice », « mont Chauve »
p. 164	« Falicon », « Nice », « Falicon », « Saint-André », « San Pietro a Monte »
p. 165	« San Pietro a Monte », « Canoscio », « Citta di Castello », « Trestina », « San Pietro a Monte »
p. 166	« cimetière de Saint-André »
p. 167	« l'église russe, les thermes romains, les arènes, le musée archéologique, le monastère franciscain de Cimiez, le musée Masséna », « Ombrie », « Paris »
p. 169	« au bas du mont Boron »

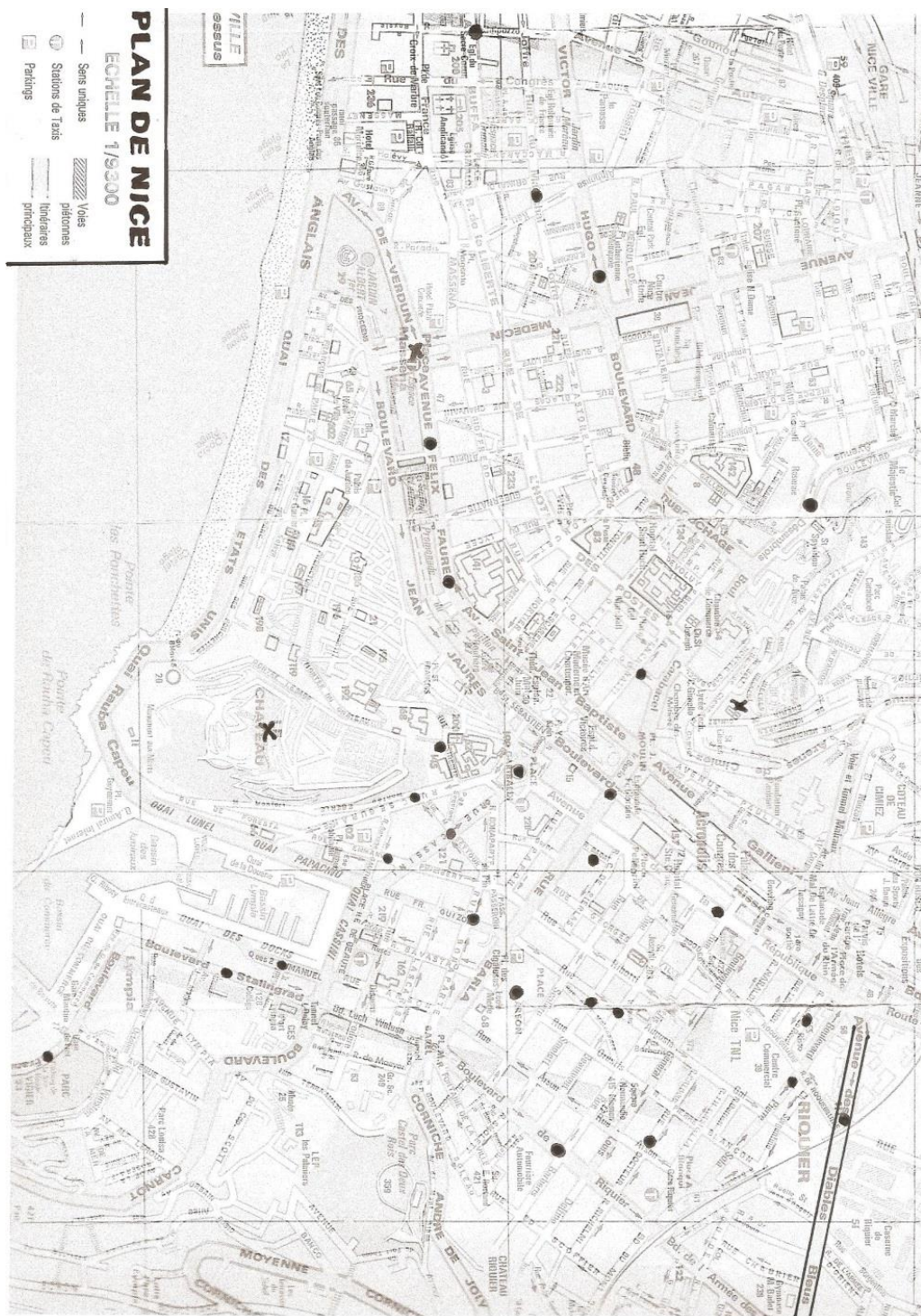
p. 170	« Côte d'Azur »
p. 171	« avenue des Diables-bleus », « rue Penchienatti »
p. 174	« Pont Garibaldi... Quai Saint-Jean-Baptiste... Avenue Félix Faure »
p. 175	« Nice »
p. 176	« Breil », « Nice »
p. 177	« San Pietro a Monte », « San Pietro a Monte », « Trestina »
p. 178	« San Pietro a Monte »
p. 179	« San Pietro a Monte », « San Pietro a Monte »
p. 181	« San Pietro a Monte »
p. 182	« San Pietro a Monte », « San Pietro a Monte »
p. 183	« San Pietro a Monte », « trou d'eau de la Gorga »
p. 184	« Nice »
p. 186	« Place Garibaldi » « Nice » « Italie » « rue Martin-Seytour ou descente Crotti » « Nice »
p. 187	« Nice », « rue Bonaparte », « rue François-Guisol »
p. 188	« Place Garibaldi », « rue Georges-Ville »
p. 189	« place Arson », « rue Richelmi »
p. 190	« boulevard Riquier », « Côte d'Azur », « Chiani près de Lucca », « Toscane »
p. 191	« stade Saint-Maurice [...] Léo-Lagrange », « Nice »
p. 194	« Avenue Saint-Lambert », « Avenue Désambrois », « Cimiez », « Quai Saint-Jean-Baptiste »
p. 195	« Boulevard Dubouchage », « boulevard Victor-Hugo », « rue Dalpozzo »
p. 196	« rue Catherine-Séguirane », « Avenue des-Diables-Bleus », « rue Dalpozzo », « boulevard Victor-Hugo »
p. 197	« Nice », « boulevard des Italiens »
p. 198	« descente Crotti »
p. 199	« Saint-Joseph, Riquier, Risso, Saint-Roch », « l'Eglise Saint-Joseph », « Nice »
p. 203	« Nice », « Vernante dans le Piémont », « l'esplanade du Paillon », « cours Saleya »
p. 205	« San Pietro a Monte »

p. 209	« <i>chemin de Roquebillière</i> », « <i>aux Diables-Bleus</i> »
p. 210	« <i>Paris</i> »
p. 211	« <i>Italie</i> », « <i>Naples</i> »
p. 215	« <i>Nice</i> »
p. 218	« <i>Montmartre</i> », « <i>Paris</i> »
p. 219	« <i>Avenue des Diables-Bleus</i> », « <i>boulevard Richard-Lenoir</i> »
p. 220	« <i>Paris</i> »
p. 221	« <i>Charolais</i> », « <i>la Bourgogne</i> », « <i>San Pietro a Monte</i> », « <i>Place Clichy</i> », « <i>cimetière Montmartre</i> »
p. 223	« <i>Paris</i> »

Nous venons donc de relever, comme dominantes, quatre-vingt-neuf occurrences de « *Nice* », dix-sept occurrences de « *Paris* » et vingt-deux occurrences de « *San Pietro a Monte* », le village natal de la grand-mère en Italie, dans *Avenue des Diables-Bleus*. Est ainsi matériellement borné l'itinéraire de vie de la grand-mère, de son village natal jusqu'à Paris où « *elle a vécu [...] les dernières années de sa vie* »<sup>230</sup>, en passant par les longues années de vie à Nice. Ce chemin s'enchevêtre alors avec le chemin mémoriel de l'écrivain qui connaît comme point d'aboutissement le perchoir de Montmartre. Dans nos deux autres œuvres, l'importance de certains quartiers niçois se confirmera puisqu'il sera également question du Paillon, du Château, du quartier Saint-Roch et du Vieux-Nice, les lieux de la jeunesse de Louis Nucera dans la ville. Nous en retrouverons la localisation sur le plan qui suit :

---

<sup>230</sup> Jean-Pierre Girard, *op. cit.*, p. 8. Voir Annexes, p. 183.





### 3.8.1.2. Les lieux génériques

Voici maintenant, ci-dessous, les lieux génériques les plus fréquemment nommés dans *Avenue des Diables-Bleus* et leur récurrence :

La rue	10, 14 (x2), 28 (x2), 30, 42 (x2), 45, 49 (x2), 51, 53 (x2), 55, 56, 57 (x2), 64, 67, 72, 90, 98, 110, 111, 114 (x2), 123, 125, 131, 133, 134, 145 (x2), 151 (x2), 153, 157, 158, 160, 162 (x4), 165, 171, 173, 186, 187 (x2), 188, 195, 196, 196, 201
La ville	28, 30, 31, 31, 53, 54 (x2), 88, 138, 142 (x2), 145, 199, 200
Le port	53, 55, 58 (x2), 72, 139, 190, 191
Le quartier	10, 15, 27, 40, 44, 46, 50, 55, 74, 135, 143, 144, 145, 191, 199, 210, 211
Le château	51 (X2), 53, 60 (x2), 71, 73, 75 (x2), 79, 81, 94, 138, 146
Le village	10, 16, 31, 82, 87, 113, 178, 179, 181, 182 (x2)
Le cinéma	97, 98, 99, 100, 145, 171 (x2), 221, 222
Le bar	37 (x2), 39 (x2), 47 (« bistrot »), 134, 148, 161, 184, 210
Le Paillon	21, 22 (x2), 23, 25 (x2), 29, 64 (x2), 118, 134, 141, 142 (x5), 143, 144 (x2), 162, 203, 222
L'école	26, 87, 88, 91, 92, 94, 96, 98, 193
La mer	25, 31, 38 (x4), 39, 40, 41, 42, 51, 55 (x2), 58, 146, 162, 186, 187, 191 (x2)
La cuisine	42, 68, 70, 82, 85, 86, 107, 137, 152, 169, 203, 220
La chambre	44 (x2), 100, 182, 221
L'église	48, 65, 100, 132, 140, 144, 153, 163, 167, 199, 208
Le cimetière	15, 30, 79, 146, 163, 166, 183, 208, 221
La gare	36, 46, 60, 67, 90, 95, 104, 120, 125
L'usine à gaz	67, 68 (x2), 69, 133, 163, 165
Pont	141 (x3), 142 (x2), 143 (x3), 162, 174, 190
Porte	34, 35, 37, 42, 61, 65, 68, 71, 85, 93, 95 96, 141, 214
trottoir	33, 78, 125, 208
Escalier	33, 34, 37

Notons d'abord que notre roman-phare (la situation est un peu différente pour *Chemin de la Lanterne* qui s'aventure parfois hors de Nice) est un roman éminemment citadin. Nous y trouvons toute les déclinaisons de la ville : rue, avenue, boulevard, place, chemin, gare, port, quartier, cinéma, bar, bistrot, trottoir, école, usine, église... Toutes les figures sont possibles : écrire la ville en parlant de soi, s'écrire en décrivant la ville, s'écrire en découvrant la ville, en la voyant, en la respirant, en l'écoutant. La ville de Nice est, pour Louis Nucera, l'album photo familial qu'il n'a jamais eu. Il questionne la ville pour mieux se connaître, pour mieux se comprendre, pour rendre hommage aux disparus aussi.



36. Louis, ancien Chemin de la Lanterne

### 3.8.1.3. Lieux de sociabilité

Nous retrouvons tout d'abord les lieux de sociabilité, et en premier lieu, le bar, autrement nommé familièrement le « bistrot ». Ce lieu célèbre, qui a changé de nom selon les époques (taverne, estaminet, troquet, café, bar...) revêt diverses fonctions. La première, peut-être la plus évidente, est bien entendu d'être le lieu où l'on vient

étancher sa soif, mais est-ce sa fonction principale ? Il est également souvent question du lieu où l'on joue : « *C'est dans ce bar que j'ai vu [...] jouer à la belote; il était préférable de ne pas tricher.* »<sup>231</sup> Dans l'œuvre de Louis Nucera, le bar est avant tout un lieu de rencontres, de retrouvailles et surtout un lieu d'échange. Le « bistrot » est le lieu où l'on cause. On y étanche sa soif... de reconnaissance et d'humanité.

Le narrateur et l'oncle Antoine ont la plupart de leurs échanges dans les bars : « *Nous sommes assis à la terrasse de ce qui fut le Bar Niçois* »<sup>232</sup>, et commencent alors le dialogue et l'évocation des souvenirs.

Le bar est de fait le lieu de rassemblement d'une communauté, on y « dit » un peu de la mémoire collective. Lorsque le narrateur d'*Avenue des Diables-Bleus* évoque le bar qui se trouvait juste en face de sa maison d'enfance, en quelques lignes, le lecteur a l'impression de voir défiler l'histoire : « *Du temps de sa splendeur, les diables-bleus de la caserne voisine s'y entassaient [...] Il a fallu la Libération, la venue des Américains [...].* »<sup>233</sup> « *C'est au moment des G.I.'s que le bistrot connut son essor.* »<sup>234</sup>

Dans un univers restreint, un espace homogène et clos, se retrouve un pan de la société où vont cohabiter diverses nationalités, divers caractères; en même temps, certaines valeurs vont unir le groupe autour d'un verre. L'évocation des bars dans les romans de Louis Nucera est souvent l'occasion de dresser des portraits de personnages hauts en couleurs, le « *hongrois* »<sup>235</sup>, le joueur de carte aveugle, « *dont la profession était de mendier [...].* »<sup>236</sup>

Plusieurs rites voient forcément le jour : la place que l'on occupe, la boisson que l'on consomme, le journal qu'on lit, les paroles que l'on prononce invariablement en entrant, en sortant. Ces diverses manifestations permettent de créer une sorte de lien affectif, de seconde famille, elles permettent surtout un certain ancrage dans un certain terroir, en l'occurrence ici, Nice. Si on veut être admis comme Niçois, le passage par le bistrot en est un des passages obligés.

---

<sup>231</sup> *ADB, op. cit.*, p. 37.

<sup>232</sup> *CL, op. cit.*, p. 93.

<sup>233</sup> Louis Nucera, *ADB, op. cit.*, p. 37.

<sup>234</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>235</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>236</sup> *Ibid.*, p. 37.

### 3.8.1.3.1. Lieu de travail

Le second lieu dont il est fréquemment question est le lieu de travail, à savoir, dans ce milieu populaire du début du XX<sup>ème</sup> siècle, l'usine; principalement, il est à plusieurs reprises question de l'usine à gaz. Dès 1852, Nice a accueilli à la limite de son centre une usine fabriquant du gaz à partir de la distillation de la houille. L'usine à gaz est le lieu de travail d'Anselmo, le mari de Maria. On y parle entre hommes, entre « *camarades* »<sup>237</sup>, d'amitié et de politique : « *Les fascistes avaient atteint dans sa dignité un ouvrier de l'usine* »<sup>238</sup>. Les camarades de l'usine vont d'ailleurs sauver Anselmo, lorsqu'on l'accuse à tort d'avoir pactisé avec l'ennemi : « *Une délégation des ouvriers de l'usine à gaz l'accompagna à la prison.* »<sup>239</sup>

### 3.8.1.3.2. Lieu de vie

L'appartement est le lieu de vie traditionnel de cette population italienne immigrée regroupée, entre autres à Saint-Roch ou dans le Vieux-Nice : « *Le soleil couchant colore l'appartement; l'intérieur ressemble au rouge sarde des façades.* »<sup>240</sup> Quartiers pauvres par excellence - le second n'étant pas encore devenu le lieu presque kitch d'aujourd'hui -, avec leurs vieilles bâtisses à étage, étroites et serrées les unes contre les autres, ils proposaient un type d'habitat réservé aux faibles ressources. On y vivait en famille, au sens très large, et l'on échangeait d'étage à étage. La convivialité pouvait y régner mais aussi le manque d'intimité puisque ces vieilles bâtisses avaient peu d'isolation et qu'on entendait tout d'appartement en appartement. En fait, on recréait un peu de son village d'origine mais à défaut de s'étendre à l'horizontal, le village s'y élevait à la verticale, en étages surélevés. L'appartement n'était pas vaste et il n'était pas rare qu'une famille nombreuse vive dans deux pièces : « *Devenue veuve, sa mère quitta le logement du premier étage, désormais vaste et onéreux, pour un deux-pièces dans le même immeuble [...].* »<sup>241</sup> Dans *Avenue des Diables-Bleus*, le narrateur précise au sujet de la grand-mère : « [...] elle

---

<sup>237</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>238</sup> *Ibid.*, p. 66

<sup>239</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>240</sup> *CL, op. cit.*, p. 51.

<sup>241</sup> Bernard Morlino, *Louis Nucera, achevé d'imprimer, op. cit.*, p. 42.

*vivait dans l'appartement avec sa fille Alba abandonnée par son mari. Celle-ci avait six enfants : cinq filles, un garçon. Tous couchaient dans les deux pièces [...]. »*<sup>242</sup>

Dans nos romans, sans qu'il en soit clairement parlé, il n'est question que de deux pièces : la cuisine et la chambre, correspondant très logiquement à deux fonctions vitales : manger et dormir. En revanche, à plusieurs reprises, l'auteur évoque la « porte », lieu de passage, et de frontière, entre ces deux lieux. La porte symbolisant ce que l'autre ne peut, ne pourra jamais saisir. Dès que la porte se dresse entre le narrateur et la grand-mère, surviennent les questions, questions qu'il n'a pas osé lui poser, questions auxquelles elle n'a pas souhaité répondre, questions qui resteront à jamais sans réponse. Il existe toute une symbolique de la porte dans *Avenue des Diables-Bleus* : c'est le seuil de l'intime, du secret, de l'inaccessible, ouvrant sur ce lieu ou ce temps vers lequel le narrateur tend sans jamais pouvoir les rattraper. Lorsque le narrateur parvient devant son appartement d'enfance, il ressent alors tout ce qui le coupe de sa vie d'antan : « *J'arrive au quatrième. Derrière cette porte, à gauche, j'ai vécu trente-six ans.* »<sup>243</sup> La porte évoque réellement une coupure très nette, une frontière entre un avant et un après : « *Si j'osais je frapperais à la porte* »<sup>244</sup>, mais il n'en fera rien.

Cette porte symbolise aussi l'élévation sociale. Lorsque l'enfant passe son certificat d'études, il est beaucoup question de portes; celle qui se ferme sur l'enfant, qui le sépare de sa mère et qui finalement le laisse seul : « *La porte de la cour se referma. J'étais face à mon destin et surtout face à celui de ma mère* »<sup>245</sup> et « *La porte s'ouvrit. [...] Voilà. C'était fini.* »<sup>246</sup> Curieuse analyse de ce narrateur devenu adulte qui, en se retournant sur son passé, voit sa réussite à l'examen comme l'avenir de sa mère et non le sien... Comme si déjà il savait que son avenir était ailleurs, du côté de l'écriture.

---

<sup>242</sup> Louis Nucera, *ADB, op. cit.*, p. 61.

<sup>243</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>244</sup> *Ibid.*, p. 35.

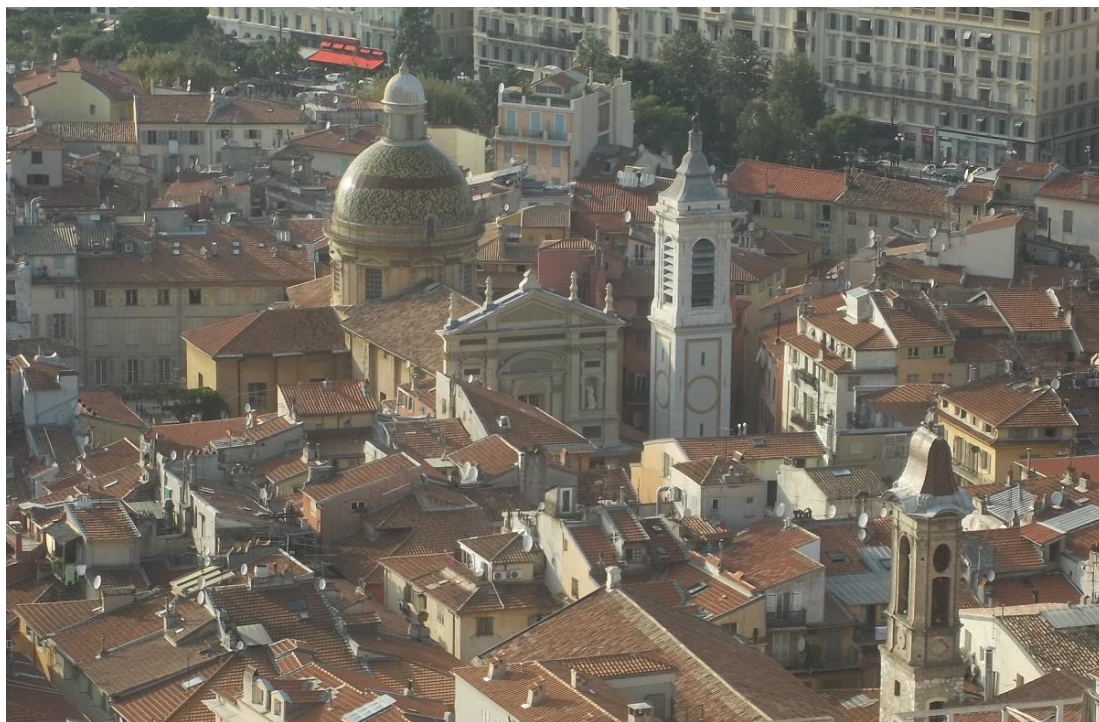
<sup>245</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>246</sup> *Ibid.*, p. 96.

### 3.8.1.4. Lieux symboliques

#### 3.8.1.4.1. Eglise et cimetière

Malgré les réalités de l'époque évoquée, l'œuvre de Louis Nucera n'est pas « religieuse ». Pourtant, il y est beaucoup question d'Église(s), mais très peu de Dieu. La grand-mère, seule, prie, comme pour conjurer le mauvais sort : « *Le soir, avant de dormir, elle s'agenouillait dix minutes de plus au pied du lit pour prier; le matin, quatre fois par semaine au lieu de deux, elle passait à l'église [...]* »<sup>247</sup>, « *elle prie plusieurs fois par jour* »<sup>248</sup>, le narrateur respecte sa foi mais ne la partage pas : « *Le mécréant s'annonçait en moi.* »<sup>249</sup> La grand-mère, elle, n'a pas tenu rigueur à l'Église d'avoir refusé une sépulture décente à sa fille suicidée, bien au contraire.



37. Sainte Réparate, majestueuse

Le narrateur est néanmoins un grand amateur des monuments religieux dont il narre l'histoire. Il existe chez lui une véritable attirance pour ce monument sacré, comme s'il s'agissait de s'imprégner un peu du mystique qui s'en dégage : « *Les [...]*

---

<sup>247</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>248</sup> *Ibid.*, p. 153.

<sup>249</sup> *Ibid.*, p. 140.

*églises de Cimiez et Saint-Roch* »<sup>250</sup>, « *sainte Réparate* »<sup>251</sup>, « *l'église Saint-Joseph* »<sup>252</sup>. L'église appartient à l'espace sacré car elle révèle le monde d'autrefois. Lorsqu'il est question d'église dans nos trois romans, le « fantôme » de la mère n'est jamais très loin. L'église, c'est le domaine maternel, l'espace protégé d'une mère et de son fils. Pour le profane qu'est le narrateur, c'est la sacralisation de cette relation qu'il veut entériner. Marie et Jésus à jamais unis, c'est la relation qu'il aurait souhaité couler dans le marbre pour lui et sa mère, mais la réalité en a voulu autrement...

Il faut nous arrêter maintenant sur l'importance d'un lieu hautement symbolique : le cimetière. Le narrateur a perdu son père très jeune, nous en avons déjà parlé et sa mère lui imposa pendant des années comme unique promenade... « *le cimetière* » : un tel sacerdoce, si l'on peut dire, peut tout de même marquer un enfant ! « *Ma mère a vécu dans le culte de mon père, elle m'a voulu servant de ce culte. De cinq à quinze ans, chaque jeudi, je l'ai accompagnée au cimetière.* »<sup>253</sup> Le narrateur eut une enfance marquée par la mort et son écriture est tournée, toute entière, vers ce tragique qui fonda sa personnalité :

J'ai souvent parcouru ce chemin avec ma mère. C'était la promenade du jeudi [...] Nous rendions visite à mon père. Il n'était plus à la maison; [...] je lisais l'inscription 1898-1933. Trente-cinq ans. Il me semblait que mon père n'était pas mort jeune à l'inverse de ce qu'affirmait la famille. Aujourd'hui il pourrait être mon fils.<sup>254</sup>

#### **3.8.1.4.2. Le château**

Un autre monument, après l'église, doit attirer notre attention : le château. Dans les livres d'histoire de Nice, la présence du château est attestée dès le XI<sup>ème</sup> siècle. Au XIII<sup>ème</sup> siècle, la ville de Nice est encore concentrée uniquement sur la colline. Ce n'est qu'au XIV<sup>ème</sup> siècle que la ville va commencer à s'étendre dans la plaine, autour du Paillon. C'est Louis XIV qui décida d'en « finir » définitivement avec la forteresse niçoise et qui en ordonne la destruction totale en 1706. Ainsi, ce qu'on appelle communément le « château » à Nice, n'est en fait que le « fantôme » d'un château, puisque château il n'y a plus depuis fort longtemps : « *ce château qui n'est plus qu'un*

---

<sup>250</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>251</sup> *Ibid.*, p. 140.

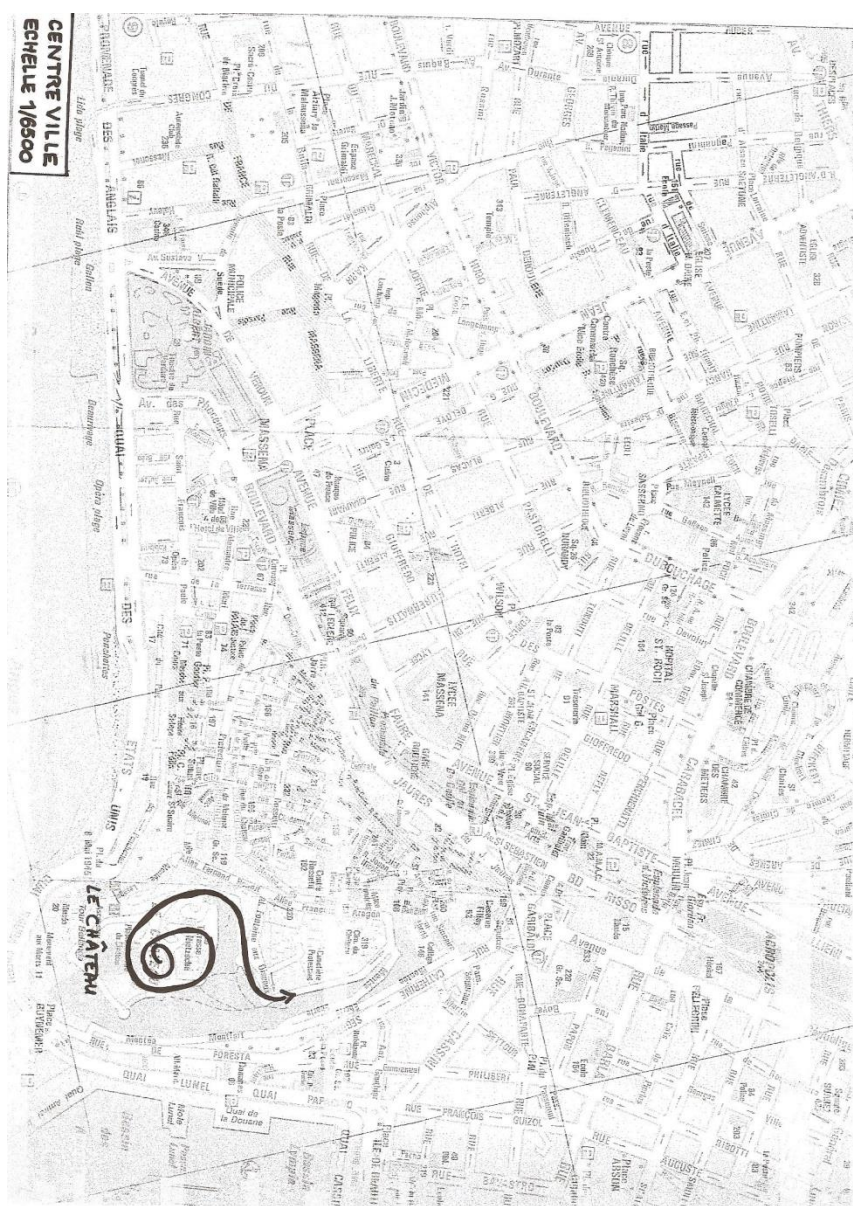
<sup>252</sup> *Ibid.*, p. 199.

<sup>253</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>254</sup> Louis Nucera, *CL, op. cit.*, p. 181.



nom ».<sup>255</sup> Même le jeune Nucera n'a pas connu ce château... qu'il nomme pourtant « *château-paradis* »<sup>256</sup>, « *ce château de mon enfance.* »<sup>257</sup> A l'image de l'objet de l'écriture, le château est ce lieu imaginaire, idéalisé, vers lequel converge l'esprit alors qu'il n'a plus d'existence matérielle. Les itinéraires qui mènent à ce lieu-dit château sont tortueux et sinueux, en forme d'escargot :



<sup>255</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>256</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>257</sup> *Ibid.*, p. 81.



En pensant à sa visite du « château », le narrateur écrira : « *Dès que je me livre à ces investigations, le passé m'accapare. Je crois voir l'invisible, l'invisible d'il y a longtemps...* »<sup>258</sup> Le château, de par son histoire, de par la légende qu'il véhicule, participe au processus d'écriture de la mémoire. Il est le château inaccessible de Kafka, celui dont on parle, que l'on cherche, mais que l'on ne voit jamais, sorte de lieu utopique où tous les possibles sont réunis. Ne peut-on voir dans notre narrateur l'« arpenteur » de Nice, celui qui mesure la terre, à l'image de K. ? Ne peut-on établir également un lien entre les relations du village et du château chez Kafka et les relations de Nice et de son château ? K. est l'étranger à qui on ne donne pas les clés d'accès au château; notre narrateur n'est-il pas également devenu un peu K., de par son éloignement ? Un rapprochement pourrait encore être établi lors de l'étude du *Kiosque à musique*, cette fois entre Frieda et K d'une part, et entre Mireille et le narrateur, les deux amants, d'autre part. De même, nous pouvons reprendre la thèse de Pierre Pachet selon laquelle on peut envisager *Le Château* de Kafka comme une « *parabole de l'activité littéraire* »<sup>259</sup> et l'appliquer aux romans qui nous intéressent :

On ne doute pas, en lisant *Le Château*, que ce roman mystérieux ne renferme une parabole de l'activité littéraire [...] parce que le travail de l'imagination suppose de jouer avec l'attention et l'inattention, la vigilance et la somnolence [...] parce que l'écrivain se soucie, lui aussi, de trouver une place dans le monde, un toit qui l'abrite, un lit qui apaise son tourment; aussi, sans doute, parce qu'en veillant la nuit, à sa table, en luttant contre le sommeil, il écoute des milliers de voix souffrantes qui parcourent l'espace, mieux audibles la nuit, et tente de les accueillir, de s'en nourrir et de leur rendre justice.

Le château est présent dans les trois romans. Dans *Chemin de la Lanterne*, il image le rapprochement que notre narrateur effectue entre temps et espace : « *A midi, le canon du château tonnait comme il le fait à Nice depuis des années et des années à la même heure.* »<sup>260</sup>

Comme les habitants dans le château de Kafka, l'édifice semble dominer, « écraser » le reste de la population :

---

<sup>258</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>259</sup> Pierre Pachet, *La force de dormir*, Paris, Éditions Gallimard, NRF, (Collection Essais), 1988, pp. 141-142.

<sup>260</sup> Louis Nucera, *ADB, op. cit.*, p. 98.

Nous regardions les maisons : les vieilles, là-bas, au pied du château, serrées les unes aux autres comme les Anciens les édifiaient. Que de secrets sous ces toits, secrets actuels et secrets qui ne sont plus de ce monde.<sup>261</sup>

Dans nos trois romans, le point commun qui rassemble les notations sur ce monument imaginaire, c'est d'en faire une sorte de monstre mythique détenteur de « secrets ».

Enfin, le château, de par l'absence de réalité monumentale, possède néanmoins une réalité en tant que lieu par excellence de réminiscence de la nature. A la fois donc, nous pouvons qualifier le château de lieu clos dans l'imaginaire collectif et à la fois, de lieu ouvert réel, vécu comme un véritable succédané de la nature. En effet, dès 1860, ce lieu-dit devient le lieu privilégié d'acclimatation d'essences diverses et variées, de conifères, de feuillus. 1885 voit la construction de la surprenante cascade, construite sur le site de l'antique donjon.



38. La surprenante cascade du château

---

<sup>261</sup> Louis Nucera, *LKM*, *op. cit.*, p. 171.

Ce lieu devint alors une forêt idyllique, quelque chose de la réécriture du jardin mythique, propice à la rêverie édénique. Ce paradis perdu deviendra le détour obligé de l'exilé parisien qu'est devenu notre narrateur. L'espace de ce monument mythique permettra au personnage, devenu lui-même niçois mythique - puisqu'ayant lui-même quitté l'espace -, de se ressourcer, de se retrouver et de s'écrire.

### 3.8.1.4.3. Autour de l'eau

Pour commencer notre étude sur l'importance de l'eau dans l'œuvre de Louis Nucera, peut-être nous faut-il débiter par une évidence : comment pourrait-il en être autrement dans un cycle de romans tout entier tourné vers le temps : temps qui passe, temps qui fuit, temps qu'on aimerait retrouver ?...

L'eau est très souvent, en littérature, le symbole de l'image de la fuite du temps : en cela, notre œuvre ne fait pas preuve d'originalité, mais c'est à l'utilisation qui en est faite que nous nous intéresserons. Nous trouvons cet élément essentiellement décliné dans les termes : mer, Paillon, port et pont. Curieusement d'ailleurs, pour des romans qui se situent dans une ville de bord de mer, il est davantage question du Paillon que de la Méditerranée, terme que nous ne voyons citer à aucun moment. Le Paillon est un fleuve côtier des Préalpes méditerranéennes qui se jette dans la baie des Anges à Nice... Comment ne pourrait-il pas être « pré-texte » à littérature avec une destinée comme la sienne ? Reprenons la définition qui en est donnée par Antoine Pietri :

Le Paillon, qui aurait pu n'être qu'un simple torrent, comme tant d'autres sur la côte, s'est vu doté d'un rôle privilégié : celui d'avoir vu sur ses bords, naître et grandir la Ville de Nice. Entre ces deux organismes : la VILLE et son TORRENT, s'est créée une intimité, qui les a faits solidaires l'une de l'autre.<sup>262</sup>

Ralph Schor ajoute que pour « *les chroniqueurs de l'époque, [...] le Paillon apparaît comme un fleuve abstrait et purement mythique.* »<sup>263</sup>

---

<sup>262</sup> Antoine Pietri, *Le Paillon torrent de Nice Essai d'étude d'un cours d'eau des Préalpes méditerranéennes*, Seconde partie : Etude économique, thèse sous la direction d'Ernest Benevent, soutenue en 1955 devant la Faculté des Lettres et des Sciences d'Aix-en-Provence, disponible sur : [www.cg06.fr/document/?f=decouvrir...](http://www.cg06.fr/document/?f=decouvrir...)

<sup>263</sup> Ralph Schor (sous la direction de), *Dictionnaire historique et biographique du comté de Nice* (Collection *Encyclopædia Niciensis*), Nice, Éditions Serre, 2002, pp. 276-277.

Le Paillon, dans *Avenue des Diables-Bleus*, est tout d'abord source d'inspiration. La première fois qu'il apparaît dans le roman, il est associé au pouvoir des mots : « *Elle est raffinée... Voilà le mot que je cherchais. Il me vient aux lèvres tandis que je marche le long du Paillon, ce torrent qui traverse Nice.* »<sup>264</sup>

Le Paillon est souvent évoqué en termes d'utilité urbaine : « *étendre [le linge, précisé par nous.] dans le Paillon* »<sup>265</sup> C'était le lieu privilégié des lavandières, les *bugadières*.

Le Paillon est toujours associé à la fascination qu'il exerçait sur la population, les enfants certes, mais pas seulement : « *Le Paillon me fascinait.* »<sup>266</sup> Il est lié à l'imaginaire des enfants qui en font leur terrain de jeux préféré : « [...] *existe-t-il encore des enfants qui [...] vivent des aventures du bout du monde dans le lit du Paillon ?...* »<sup>267</sup>, « [...] *il préférait jouer aux Indiens dans le Paillon.* »<sup>268</sup>

S'il attire les enfants et devient pour eux prétexte à jeux, il est surtout synonyme de danger pour les adultes, il est toujours menace pour ses habitants proches :

Elle invoqua le risque qu'il y avait à se trouver dans le lit du Paillon [...].<sup>269</sup>,

Ségorin savait combien le Paillon pouvait apporter de malheurs. Il savait que rien ne l'endiguait quand les pluies venaient le grossir. Il vivait à l'écoute du torrent. Il veillait sur la ville.<sup>270</sup>,

[...] le Paillon déracinait les arbres, renversait charrettes et cabanons qui s'opposaient à son déchaînement. Le flot emportait des animaux, des imprévoyants, des matériaux. Les bas quartiers étaient noyés.<sup>271</sup>

S'en suit une description de plus d'une page des dégâts qu'occasionna le fleuve. Tout y passe : « *noyés [...] eau boueuse [...] remous [...] crevasse [...] bouillonnement [...] fracas [...] ruine [...] crues et inondations [...] eau boueuse.* »<sup>272</sup> La grand-mère aussi l'évoque également sous le signe du danger : « *Elle se remémore aussi les peurs qu'elle avait pour son linge quand le Paillon montait.* »<sup>273</sup>

---

<sup>264</sup> ADB, op. cit., p. 20.

<sup>265</sup> Ibid., p. 118.

<sup>266</sup> Ibid., p. 23.

<sup>267</sup> Ibid., p. 25.

<sup>268</sup> Ibid., p. 29.

<sup>269</sup> Ibid., p. 64 .

<sup>270</sup> Ibid., p. 142.

<sup>271</sup> Ibid., pp. 142-143.

<sup>272</sup> Ibid., pp. 142-143.

<sup>273</sup> Ibid., p. 143.

Le Paillon fait partie de la mémoire collective de la Nice, il lui est lié depuis la nuit des temps : « *Depuis des années et des années, depuis que la mémoire se souvient, auraient précisé ceux qui avaient respectueusement écouté parents et arrière-grands-parents [...] le Paillon...* »<sup>274</sup>

A Nice, il devient même légende : les « *vieilles Niçoises [...] évoquaient le cavalier qui galopait dans le lit du torrent, le flot aux trousses, hurlant tel Ségorin : "Païoun ven !... Païoun ven !" »*<sup>275</sup>, afin d'avertir la population.

Le Paillon est très souvent personnifié tant il apparaît vivant compagnon de la population : il est « *cavalier* » dans *Avenue des diables-Bleus* et deviendra un personnage dans *Le Kiosque à musique* : le « *Paillon, ce torrent qui traverse Nice et qui jadis se donnait de grands airs [...]* »<sup>276</sup>

Il est très souvent associé à un de ses attributs qui, en eux-mêmes, portent les menaces qu'il représente, le fond où l'on se perd, le lit qui déborde, l'esplanade, les bords et les quais qu'il envahit : « *le fond du Paillon* », « *le lit du Paillon* »<sup>277</sup>, « *le lit du Paillon* »<sup>278</sup>, « *le lit du Paillon* »<sup>279</sup>, « *les quais du Paillon* »<sup>280</sup>, « *l'esplanade du Paillon* »<sup>281</sup>, « *les bords du Paillon.* »<sup>282</sup>

Alors que de nos jours, le Paillon a totalement disparu aux yeux des riverains dans la partie Sud de la ville, et ce depuis 1893, année de fin de recouvrement du fleuve en sa partie finale et de sa transformation en espace public, il continue à fasciner. A la fois frontière entre le monde rural et le monde urbain, il parvient à être à la fois l'élément vital par excellence et l'élément de tous les dangers. A la fois petit cours d'eau paisible et torrent démentiel, il appartient à la mémoire de Nice et traverse les romans de Louis Nucera comme il traverse la ville, débordant de son lit pour imprégner tout le roman de sa lutte avec le petit peuple niçois. Ce Paillon est d'ailleurs symboliquement le dernier lieu niçois évoqué dans *Avenue des Diables-Bleus*. Roman des souvenirs, il se clôt sur le petit torrent qui « *[s]ous le pont coule [...]*

---

<sup>274</sup> *Ibid.*, p. 142.

<sup>275</sup> *Ibid.*, p. 142.

<sup>276</sup> *LKM, op. cit.*, p. 160.

<sup>277</sup> *ADB, op. cit.*, p. 22.

<sup>278</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>279</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>280</sup> *Ibid.*, p. 162.

<sup>281</sup> *Ibid.*, p. 203.

<sup>282</sup> *Ibid.*, p. 222.

*Faut-il qu'il m'en souviennne* »<sup>283</sup>, dirait Apollinaire. Et au torrent qui emporte tout, répond le torrent des images et du verbe collectionnés par Nucera qui tente de sauver de l'oubli tout ce qui peut l'être...

En ce qui concerne la mer, même si elle n'atteint pas le nombre de références dévolues au Paillon, il est très rare qu'au cours de ses errances, le narrateur ne l'évoque pas à un moment donné. Dans *Avenue des Diables-Bleus*, les itinéraires, sauf peut-être le jour où il passe sa journée au château, le conduisent irrémédiablement à la mer ou au « port » : « *Nous descendons vers le port. [...] Nous nous approchons de la mer* »<sup>284</sup>, « *je suis reparti vers le port* »<sup>285</sup>, « *j'ai repris la route du bord de mer [...]*. »<sup>286</sup> Bien entendu, il s'agit ici davantage du narrateur adulte que de l'enfant car le petit Nucera se baigne dans le Paillon : « *A l'époque, Nucera et ses amis ne vont presque jamais sur la Promenade. Ils font le bain ou "schument (plongent) chez eux". Sur la rive gauche.* »<sup>287</sup> Dans *Chemin de la Lanterne*, l'oncle, personnage principal, habite près du port, qui devient le point de départ de toutes les escapades. La mer semble attirer le narrateur, comme malgré lui. Elle exerce sur lui une force aimantée : « *Sans m'en apercevoir, j'avais longé la promenade des Anglais.* »<sup>288</sup> La mer est ce qui donne à la ville son cachet exceptionnel : « *Nice a un air bien à elle, toute achalandée qu'elle est en personnelles beautés, avec cette lumière qui lui vient de la mer et du ciel...* »<sup>289</sup> La « mer » est intimement liée à la « mère » dans le roman. Quand le narrateur perd l'une, il préfère quitter l'autre : « *la mère [...] Nice [...] J'y suis né. Et puis un froid terrible a tout recouvert. La fée a disparu. Elle a rejoint mon père [...] Alors, je suis parti...* »<sup>290</sup> Comme le Hongrois qui était un homme de la terre et que la vue de la mer rendit fou jusqu'à lui faire perdre la vie, notre narrateur, enfant de l'eau, va changer d'élément pour oublier et regagner son « perchoir de Montmartre », mais les sirènes se font pressantes qui le rappellent indéfiniment vers elles.

---

<sup>283</sup> Guillaume Apollinaire, *Alcools*, « Sous le Pont Mirabeau » (1920), Éditions Gallimard, NRF (Collection Poésie), 1972, p. 7.

<sup>284</sup> *ADB, op. cit.*, p. 55.

<sup>285</sup> *Ibid.*, p. 190.

<sup>286</sup> *Ibid.*, p. 191.

<sup>287</sup> Alain Leauthier, « Été 1936 : Soixante ans après, retour sur les lieux des premiers congés payés (6) La roue tourne sur la Riviera », *op. cit.*

<sup>288</sup> *ADB, op. cit.*, p. 162.

<sup>289</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>290</sup> *Ibid.*, p. 146.

## 3.8.2. Nice, personnage principal

### 3.8.2.1. Nice, mater nostrum

Nice occupe quatre-vingt-neuf occurrences sur deux cent-vingt-trois pages dans *Avenue des Diables-Bleus*, soit quasiment une page sur deux, sans compter que s'il n'est pas question de Nice dans sa globalité, à chaque page, il est question d'un de ses attributs : une rue, un quartier, le Paillon... Il en va de même dans les deux autres romans.

Louis Nucera était un amoureux de Nice, il y naquit, la quitta : « *Il y a quatorze ans que je n'habite plus Nice.* »<sup>291</sup>, y revint : « *Il me fallait Nice* »<sup>292</sup> et y perdit la vie. Dans la Trilogie, l'auteur donne assez de détails pour que le lecteur parvienne à s'imaginer à quoi pouvait ressembler la ville entre les deux guerres : « *l'usine à gaz avec ses montagnes de coke, ses gazomètres que j'ai vu construire l'un après l'autre, ses cheminées, ses poussières, sa crasse [...]* »<sup>293</sup>

On sent que pour notre auteur, par leur volonté de transformer Nice en grande capitale touristique du Sud de la France, les bâtisseurs ont causé la perte de toute une culture populaire et authentique. La part de la description est grande, certes, nous l'avons vu, mais l'intérêt de nos œuvres réside moins dans ces descriptions que dans la personnification signifiante qui s'en dégage. Ce qui est important est moins la « géographie » des lieux de Nice que la manière qu'a l'écrivain, au cours de ses romans, de la dire, de l'investir, de l'interpréter.

On découvre le Nice des ouvriers et des petits commerçants. Nice se met alors à occuper tout l'espace littéraire, peut-être davantage encore que les personnages qui le peuplent. Nous l'avons déjà dit, nos romans donnent une impression d'enfermement dans la ville. Notre narrateur, et nous sur ses talons, nous évoluons dans un lieu clos. La ville devient quasiment hypnotique et attire dans ses rets notre personnage qui déambule : « [...] *j'ai trop vagabondé dans Nice [...] Pourquoi ne pas fermer les yeux et tout me rappeler sans bouger ?* »<sup>294</sup> Il avance dans un état semi-conscient : « *Fourbissant des souvenirs quand l'occasion se présentait, je marchais au*

---

<sup>291</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>292</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>293</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>294</sup> *Ibid.*, p. 153.

*hasard dans Nice, pour le plaisir. On s'aventure comme on peut à vivre plusieurs fois.* »<sup>295</sup>

Depuis sa création, Nice s'entoure de mythes et de légendes. Elle est la ville des Grecs, puis des Romains. Plus tard, elle est la ville des aristocrates anglais, bientôt celle des milliardaires. Mais la Nice vivante des années 50, pourquoi oublie-t-on que c'est celle de Louis Nucera, journaliste passionné courant les lieux culturels, les nuits niçoises, et faisant découvrir sa ville, son trésor caché, à ceux qui deviendront à des degrés divers ses amis, Joseph Kessel, Raymond Moretti, Jean Cocteau, Pablo Picasso, Henry Miller, Vladimir Nabokov, Jacques Brel, Georges Brassens ?



39. Louis et Raymond Moretti

C'est finalement au tournant des années 80 qu'il a su oser reconstituer sur le papier la couleur originale de sa ville et la réhabiliter, ainsi que sa population issue des classes sociales les plus modestes. Plus qu'un simple décor, Nice est un personnage à part entière de ses romans : elle vit, elle a un cœur, elle souffre aussi parfois : « *Sainte Rosalie de Palerme [...]* sauva Nice du choléra au XVI<sup>ème</sup> siècle et [...]

---

<sup>295</sup> *Ibid.*, p. 124.



*saint Roch* [Écrit ainsi par L.N.] [...] *fit reculer la peste.* »<sup>296</sup>, et on craint « *la mort de Nice.* »<sup>297</sup> Même si la population du quartier est tributaire de la nécessité de subsister, cela ne l'empêche pas de faire la part belle aux valeurs traditionnelles et à la convivialité : « *Dans ce coin de Nice où tous se connaissent comme s'ils habitaient un village [...].* »<sup>298</sup> Nice a des oreilles. Rien ne semble plus important que de défendre son honneur, l'honneur de la famille dans ce quartier populaire où les médisances ne sont pas rares, où « *les forçats du ragot jusqu'à leur dernier souffle propagent la querelle, où les captifs du qu'en-dira-t-on insultent à leur propre liberté [...].* »<sup>299</sup>

C'est cette ville que le narrateur choisit, déclaration prémonitoire, pour dernière demeure : « *Mourir pour mourir, c'est en regardant Nice, depuis la colline du château, le cimetière tout à côté, que je voudrais m'en aller.* »<sup>300</sup>

Cette ville, lieu privilégié pour la déambulation, est également propice aux rencontres. Elle y fourmille de ses figures typiques, mendiants, clowns, fous, héroïnes comme Catherine Ségurane, ses morts et ses fantômes aussi ...

Comme toute ville qui a une âme, Nice est un lieu de mémoire qui porte les traces et les symboles de l'Histoire. La ville relève du mythe collectif. Elle garde en elle l'empreinte d'une mémoire collective : « *ces palmes vierges que l'on tresse à Nice depuis des temps immémoriaux* »<sup>301</sup> et d'une histoire chevaleresque.

La ville est féminine, elle sait se faire désirer et aimer. La ville, elle-même, devient héroïne sous la plume de Louis Nucéra. Sorte d'Utopia, cité idéale qui permet à notre auteur de projeter le rêve d'un monde meilleur tout en montrant les défauts du monde contemporain. Enfin, Nice devient muse pour permettre à l'écrivain, à travers elle, de la dire pour mieux se dire.

### 3.8.2.2. L'avant Nice, les origines

L'Italie des origines sera traitée de façon plus approfondie dans notre partie historique. Néanmoins, il nous faut situer géographiquement cette région d'où la

---

<sup>296</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>297</sup> *Ibid.*, p. 143.

<sup>298</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>299</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>300</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>301</sup> *Ibid.*, p. 199.

grand-mère est originaire et dont il est fait mention à de nombreuses reprises : le village de San Pietro a Monte est cité vingt deux fois dans *Avenue des Diables-Bleus*.

San Pietro a Monte est un village d'Ombrie. C'est une région centrale d'Italie. « Ombrie » signifie « A l'ombre des Apennins ». C'est véritablement une frontière naturelle entre le Nord et le Sud de l'Italie. Cette région fut l'un des berceaux de la civilisation étrusque. Au Moyen Âge elle fut la terre de naissance de Saint-François d'Assise. Au XXème siècle, l'Ombrie fut un bastion du Parti Communiste italien, le PCI.

Dans son Italie natale, les ancêtres de Maria travaillaient la terre : « *soie et tabac* »<sup>302</sup>, « *les vaches qu'il fallait garder, rentrer et traire [...] la basse-cour* »<sup>303</sup>, alors qu'à Nice, Maria travailla à la « *fabrique de bière* »<sup>304</sup>, « *[l]e travail de Maria consistait à se saisir d'une bouteille de bière et à y coller deux étiquettes* »<sup>305</sup>

### 3.8.3. Itinéraire du narrateur

Pour bien comprendre la démarche littéraire utilisée par Louis Nucera pour traiter des lieux, il nous faut mettre en relation ces lieux et le temps. Combien de jours, exactement, dure le périple niçois de notre narrateur ? Nous avons déjà constaté que le traitement du temps n'est pas linéaire et que notre écrivain brouille les pistes spatio-temporelles. Ce que nous pouvons noter, c'est que chaque jour est délimité, en fait, par le personnage de la grand-mère. Essayons de retrouver l'itinéraire journalier de notre personnage principal.

#### 3.8.3.1. Première journée

Le début de la promenade ne coïncide pas avec le début d'*Avenue des Diables-Bleus* car il nous faut attendre plus d'une dizaine de pages pour que notre narrateur évoque sa passion nouvelle pour la déambulation. Mais ce n'est pas encore le moment de se mettre en marche : « *Pourquoi ces promenades qui virent au pèlerinage ?* »<sup>306</sup> D'ailleurs, il rectifie immédiatement pour nous préciser qu'il se trouve à Paris : « *C'est*

---

<sup>302</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>303</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>304</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>305</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>306</sup> *Ibid.*, p. 14.

que je bourlingue du haut de mon perchoir de Montmartre ! »<sup>307</sup> Ce ne sera qu'à la page 22 que nous comprendrons qu'a débuté sa première journée-promenade : « *Il faut marcher longtemps, depuis l'embouchure, pour le [le Paillon, précisé par nous.] voir à découvert. [...] Je m'arrête. [...] je m'approche.* ». Dans un mouvement de va et vient, puisqu'on peut supposer que son point de départ était le domicile de la grand-mère, il y revient : « *Je ne suis pas loin du domicile de la grand-mère [...] route de Turin [...].* »<sup>308</sup> Après discussion avec la grand-mère et Mme Pimpinolo, notre narrateur poursuit sa route : « *Je sais où je vais. [...] J'y suis né : numéro 9 de l'avenue des Diables-Bleus [...].* »<sup>309</sup> La promenade se poursuit dans « *ce coin entre l'usine à gaz et le pont du chemin de fer [...] au quatrième où nous logions [...].* »<sup>310</sup> Arrivés à ce stade, on pourrait déduire que se termine l'escapade de la première journée puisque nous nous retrouvons chez la grand-mère pour le premier repas : « *L'oignon qui dore dans la casserole sent bon. Je suis assis à la table de la cuisine [...].* »<sup>311</sup> Néanmoins, une petite phrase nous laisse perplexe : page 26, le narrateur nous dit se trouver sur le banc avec la grand-mère et Mme Pimpinolo. Il nous semble ensuite qu'il se déplace avenue des Diables-Bleus, de la page 30 à la page 39. Or, page 39, nous comprenons qu'il n'a peut-être jamais quitté le banc ! « *En cette fin d'après-midi [...] sur le banc auprès de la grand-mère.* » Pourtant, le soir, lors du repas avec la grand-mère, il évoquera sa promenade Avenue des Diables-Bleus... « *On a démoli la petite maison qui était au coin de l'avenue des Diables-Bleus et du chemin de Roquebillière* »<sup>312</sup>

Par une habile métonymie, nous devinons que la nuit est proche : « *Elle m'a donné sa chambre, la chambre qu'elle partageait avec son mari.* »<sup>313</sup>

### 3.8.3.2. Deuxième journée

Le lendemain, la flânerie a l'air de reprendre : « *Route de Turin, place Risso, rue de la République, place Garibaldi... Je croise des visages que je voyais tous les jours, avant.* »<sup>314</sup>

---

<sup>307</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>308</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>309</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>310</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>311</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>312</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>313</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>314</sup> *Ibid.*, p. 42.

S'en suit une digression sur le grand-oncle. Ce portrait nait d'un lieu : « *Je quitte la place Garibaldi et emprunte la rue Ségurane. Le maintien majestueux, la voix chargée d'une aversion séculaire, dans cette rue, mon grand-oncle s'exaltait.* »<sup>315</sup> Au terme de cinq pages évoquant le personnage, la promenade reprend : « *Je descends la rue qui porte le nom d'Emmanuel Philibert* », « *J'emprunte la rue Cassini* »<sup>316</sup> C'est ici que notre narrateur va rencontrer un ancien ami, Socco, avec lequel il va poursuivre sa route vers « *le port par le quai des Deux-Emmanuels* »<sup>317</sup>, puis ils « *remont[ent] la rue du Lazaret* », « *arriv[ent] boulevard de l'Impératrice-de-Russie devenue boulevard Stalingrad* »<sup>318</sup>, « *march[ent] jusqu'à la plage de la Tour-Rouge* »<sup>319</sup>, puis « *sur le boulevard Franck-Pilate.* »<sup>320</sup>



40. Le quai des Deux Emmanuels, Nice

Page 61, la promenade se termine, les deux anciens amis se quittent et le narrateur met fin à cette seconde journée : « *Quand je rentre, la grand-mère n'est pas*

---

<sup>315</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>316</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>317</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>318</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>319</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>320</sup> *Ibid.*, p. 59.

là. » Le lecteur assiste alors, comme dans une sorte de rituel, au repas du soir et s'invite dans l'intimité de la discussion. La « *porte de sa chambre* »<sup>321</sup> mettra un terme à la journée.

### 3.8.3.3. Troisième journée

La troisième journée, qui débute page 71, se passera dans un lieu unique, ou plutôt, autour d'un lieu-dit, le « *château* »<sup>322</sup>, dont nous avons déjà parlé. Le narrateur met un terme à cette journée page 78 : « *Le soir, en rentrant, je suis fourbu.* »

### 3.8.3.4. Quatrième journée

Après une courte nuit faite de questionnements et d'insomnie, le narrateur reprend sa marche : « *Je passe rue Thaon-de-Revel* »<sup>323</sup>, « *Je me dirige vers le boulevard Pierre-Sola, parallèle à la rue Thaon-de-Revel* », « *Je marche vers la rue de la République et le cinéma de l'Esplanade.* »<sup>324</sup> Cette fois-ci, nous n'assisterons pas au dîner. Nous comprenons que le narrateur a terminé sa journée puisqu'on le retrouve aux prises avec ses insomnies à la page 100 : « *Les cloches de Cimiez et Saint-Roch rappellent la marche du temps [...] Je ne peux pas dormir.* »

### 3.8.3.5. Cinquième journée

Le cinquième jour reprend « *rue Badat* », p. 110, et se termine bien vite sur un retour à la grand-mère, page 115.

### 3.8.3.6. Sixième journée

Ce sixième jour n'est pas comme les autres, le narrateur n'arpentera pas seul, la ville : « *Aujourd'hui, c'est avec la grand-mère que je me promène. Je l'ai emmenée partout avant d'arriver au château : sur les collines qui comme à Rome entourent Nice,*

---

<sup>321</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>322</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>323</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>324</sup> *Ibid.*, p. 97.

au Mont Chauve, au mont Gros, à l'Observatoire, au-dessus de Villefranche et de Beaulieu-sur-Mer. »<sup>325</sup>, « rue Ribotti »<sup>326</sup>.

### 3.8.3.7. Septième journée

Celle-ci, curieusement, commence par la fin : « Aujourd'hui encore, j'ai trop vagabondé dans Nice [...] rue Beaumont »<sup>327</sup>, « J'étais loin de la rue Beaumont [...] Sans m'en apercevoir, j'avais longé la promenade des Anglais. Je n'étais pas loin de l'aéroport, face au monument Ferber », « Je quittai le bord de mer et passai par l'intérieur », « le long trajet du retour »<sup>328</sup>. Sans transition, par ellipse, nous arrivons alors au beau milieu d'une discussion avec la grand-mère au sujet d'Anselmo, page 163. Nous sommes donc bien rentrés à la maison.

### 3.8.3.8. Huitième journée

La huitième journée débute « rue Penchienatti »<sup>329</sup> et se poursuit : « Pont Garibaldi... Quai Saint-Jean-Baptiste... Avenue Félix Faure... Je suis le trajet que j'empruntais le matin [...] »<sup>330</sup>, puis c'est le retour chez la grand-mère pour le dîner familial : « C'est le branle-bas des jours de gala. [...] Le stockfish [...] »<sup>331</sup>

### 3.8.3.9. Neuvième journée

L'escapade reprend le lendemain : « J'ai marché encore dans Nice »<sup>332</sup>, mais il faudra attendre deux pages pour disposer d'un nom de lieu précis : « Place Garibaldi »<sup>333</sup>; puis il s'aventure « rue Bonaparte »<sup>334</sup>, « rue Richelmi, j'ai visité les carnavaliers [...] »<sup>335</sup>. Pour ce dernier jour, va s'organiser, comme si le commandait l'urgence de tout collectionner avant le départ, une sorte de marche frénétique, comme si également le narrateur ne pouvait plus s'arrêter, saisi par la crainte de ne

---

<sup>325</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>326</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>327</sup> *Ibid.*, p. 153.

<sup>328</sup> *Ibid.*, p. 162.

<sup>329</sup> *Ibid.*, p. 171.

<sup>330</sup> *Ibid.*, p. 174.

<sup>331</sup> *Ibid.*, p. 175.

<sup>332</sup> *Ibid.*, p. 186.

<sup>333</sup> *Ibid.*, p. 186.

<sup>334</sup> *Ibid.*, p. 187.

<sup>335</sup> *Ibid.*, p. 189.

plus jamais revoir ces lieux si chers : « *A l'ombre des platanes du boulevard Riquier, je suis reparti vers le port.* »<sup>336</sup>, « *j'ai longé la grève [...] J'ai repris la route du bord de mer* »<sup>337</sup>, « *J'ai traversé la ville afin de retrouver le vieux stade Saint-Maurice [...] Léo-Lagrange* »<sup>338</sup>, « *Je suis resté un long moment à rôder autour du stade. [...] Avenue Saint-Lambert, j'ai relevé un graffiti* »<sup>339</sup>, « *Bavardant avec moi-même, j'ai pris à dessein le boulevard Victor-Hugo* »<sup>340</sup>, « *C'est ce que je me grommelais en m'approchant puis en m'éloignant de la rue Dalpozzo* »<sup>341</sup>, « *Je suis repassé par les arcades des pendus* »<sup>342</sup>, « *Au bas de la descente de Crotti j'ai cherché* »<sup>343</sup>, « *Je suis revenu près de mes bases : Saint-Joseph, Riquier, Risso, Saint-Roch* »<sup>344</sup>. Assiste-t-on à une véritable déambulation niçoise ou lit-on une énumération verbale de quinze pages durant lesquelles nous observons une accélération certaine de rythme ? Réalité ou illusion ? Vérité ou artifice littéraire ? Cette dernière promenade l'a-t-elle fatigué ? Ressent-il la crainte d'avoir revu certains lieux pour la dernière fois ? Est-ce le choc d'avoir évoqué tant de fantômes ? Toujours est-il que la grand-mère, attentive et maternelle, lui fait remarquer : « *Vous ne mangez pas beaucoup ce soir...* »<sup>345</sup>

Le narrateur a déjà quitté Nice, il est déjà reparti « mentalement » et nous le retrouvons au point de départ, la boucle est bouclée : « *J'ai repris ma place à Montmartre.* »<sup>346</sup>

Lorsqu'on observe ces itinéraires journaliers, tout pourrait nous sembler « normal », ordinaire pour un visiteur de passage à Nice; mais voilà, lorsqu'on essaie de les suivre sur un plan ou de marcher sur les pas de notre narrateur dans les rues de Nice, rien ne va plus ! Nous nous apercevons qu'il est très difficile de respecter les consignes données : « *descendre* », « *monter* », « *suivre* », car très souvent « cela ne colle pas ». Notre narrateur fait des tours et des détours, il revient sur ses pas, il n'est pas dans la bonne direction. Parfois également, la promenade de toute une journée se contente d'arpenter une rue... Survient alors un paradoxe : la déambulation

---

<sup>336</sup> *Ibid.*, p. 190.

<sup>337</sup> *Ibid.*, p. 191.

<sup>338</sup> *Ibid.*, p. 192.

<sup>339</sup> *Ibid.*, p. 194.

<sup>340</sup> *Ibid.*, p. 195.

<sup>341</sup> *Ibid.*, p. 196.

<sup>342</sup> *Ibid.*, p. 197.

<sup>343</sup> *Ibid.*, p. 198.

<sup>344</sup> *Ibid.*, p. 199.

<sup>345</sup> *Ibid.*, p. 201.

<sup>346</sup> *Ibid.*, p. 218.

permanente décrite coexiste avec un immobilisme réel. On peut se rendre compte qu'à part la neuvième et dernière journée, notre narrateur parcourt très peu de distance, il fait du « sur place ». D'où lui vient alors cette énorme fatigue : du poids des kilomètres ou du poids des souvenirs ? Il nous faudrait davantage parler de piétinement que de déambulation, comme si les souvenirs ne pouvaient affluer à la mémoire qu'à un rythme lent, un rythme non linéaire mais au contraire répétitif et circulaire; c'est ce que nous avons étudié dans notre partie consacrée à l'écriture de la mémoire.

### 3.8.4. Conflit entre littérature et représentation

Le texte paraît parfois comme « détaché » de son contexte. Nous pouvons constater un traitement irréaliste de la narration : le monde n'est pas « en soi » mais il est ce dont on a une conception. L'écrivain n'est pas passif devant les espaces qu'il visite, mais il construit l'espace en en donnant sa représentation.

Nous ressentons chez notre narrateur, un besoin vital de reconquête de l'espace concret :

Comme type de représentation, la littérature et la peinture sont des éléments d'observation pour le géographe, tout comme le critique peut choisir un angle d'attaque géographique pour lire ou relire une œuvre.<sup>347</sup>

Thomas Pavel a nommé ce procédé l'« *art de l'éloignement* » : lorsque l'écrivain ne peut se satisfaire d'un ici et maintenant, la littérature est nécessairement distanciée de son contexte politico-social et du « terreau » géographique. Il nous faut alors relire l'œuvre avec cet éclairage nouveau : l'universel se substitue totalement au régionalisme concret des lieux. L'attention portée à l'espace devient une attention symbolique. La géographie des lieux n'est pas envisagée comme description ou comme « savoir » mais comme « sentiment ». Une géographie affective se superpose à la géographie réelle, il est certain que nous ne lisons pas ici un guide touristique de la côte d'Azur.

---

<sup>347</sup> Christine Baron, « Littérature et géographie : lieux, espaces, paysages et écritures », revue *Fabula LhT* – Littérature, Histoire, Théorie -, N° 8, mai 2011, Dossier « Le Partage des disciplines », publié le 16 mai 2011 sur le site : *Fabula, la recherche en littérature*, disponible sur : [www.fabula.org/lht/8/baron.html](http://www.fabula.org/lht/8/baron.html)



Mais nous ne devons pas être dupes, cette littérature à effets « réalistes » n'enlève pas son aspect fictionnel à l'œuvre, elle en oriente simplement la lecture.

Il s'agit véritablement, et de façon vitale pour l'écrivain, de trouver, ou de retrouver sa place dans un espace géographique mais cette difficulté ne relève pas seulement de l'occupation du lieu dans sa dimension matérielle, ce serait trop simple. Chaque être humain est porteur de sa géographie propre, chacun se forge les propres représentations imaginaires de son espace. Il s'agit de « *ne pas traiter du monde et, secondairement, des hommes mais traiter des hommes à travers les interprétations du monde.* »<sup>348</sup>

Dans un pacte renouvelé de confiance entre les textes et ses divers contextes qui caractérise l'approche du littéraire aujourd'hui, la géographie est sans doute plus que jamais présente comme l'une des modalités pertinentes pour comprendre et interpréter ceux-ci.<sup>349</sup>

L'écrivain tente par la parole de retrouver un lieu qui le ramène à « quelque chose » qui le rapprocherait de l'originel. Dans *Espèces d'espaces*<sup>350</sup>, Georges Perec évoque cette complexité du sujet écrivain qui oscille entre l'immensité et la proximité. Louis Nucera se situe au centre de plusieurs espaces, il va entreprendre un parcours en mouvement, un parcours en spirales. Il va partir du cœur, son immeuble, de sa rue, de son quartier... et s'en éloigner.

L'évocation des lieux chez Louis Nucera n'est jamais pure et simple pause narrative, elle participe à la narration, elle est la narration. Le narrateur, sur les traces de son passé, lit dans l'espace qu'il parcourt comme dans un livre, les rues, les pavés, le Paillon devenant de véritables palimpsestes. Le monologue qu'il entreprend alors n'en est plus un, il s'agit d'un véritable dialogue entre l'homme et l'espace. Le narrateur doit décrypter la ville, la faire parler pour être détenteur du secret. Plus que la grand-mère, notre narrateur questionne les lieux et l'espace, ce sont eux les vrais détenteurs du savoir.

Le promeneur d'*Avenue des Diables-Bleus* est avant tout un « voyeur ». Le premier sens qui se met en mouvement, après celui de ses jambes, est la vue. Il s'agit de voir, de voir de près, de voir de loin, de voir dans sa globalité, de voir en détail. Il n'y a que

---

<sup>348</sup> Olivier Lazzarotti, *La condition géographique*, Paris, Éditions Belin, 2006, p. 170.

<sup>349</sup> Christine Baron, *op. cit.*, p. 20.

<sup>350</sup> Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Paris, Éditions Galilée, 1997.

très rarement d'ouverture géographique dans l'œuvre. Le narrateur a toujours besoin d'un cadre, voire d'un cocon pour s'exprimer. On tourne en rond dans les romans de Louis Nucera, on « étouffe » aussi de ne pouvoir s'évader du centre originel. La vue n'est jamais dégagée, mais au contraire, toujours entravée : « *la cour de la caserne sur la droite et surtout, la voie ferrée et les trains [...] ces traverses, ces ballasts, ces deux rails parallèles qui finissent par se rejoindre au loin.* »<sup>351</sup>

La ville délimite l'espace par ses monuments, ces rues, son fleuve, son château... S'entremêle donc une série de formes et de lignes, écheveau de la conscience.

A l'inverse de ce schéma de lignes verticales, horizontales, parallèles ou obliques, si nous devons qualifier d'une figure géométrique l'itinéraire suivi, nous dirions que le cercle est toujours privilégié : on se déplace en cercle, on forme toujours des cercles concentriques. Tout est délimité et cerné dans cette géographie sentimentale que nous découvrons. Il existe une nécessité absolue de ne jamais s'éloigner du centre, il y va de la découverte d'un trésor ! C'est réellement une carte au trésor que notre narrateur tente de lire et de déchiffrer dans ce dédale de rues, ruelles, avenues, boulevards du Nice populaire. Dans ce travail de mémoire, on peut le voir, la linéarité n'a pas sa place : ni horizontal, ni vertical, tout est courbes et sinusoïdale. La ville est décrite comme un cercle parcouru par le menaçant Paillon que l'on ne cesse de rencontrer comme s'il traversait la ville comme une vipère le ferait d'un chemin.

Nous ressentons une vision désespérée de l'homme face à cette géo-graphie-métrie de la ville car celui-ci subit littéralement le poids de ces rails de chemin de fer, de ces immeubles, de ces usines sous l'œil (bien)veillant du château... L'influence de Kafka se laisse entrevoir ici dans cette quête labyrinthique d'un lieu qui, peut-être, n'existe pas, ou plus.

Pages 35 et 36, nous observons un bon exemple du traitement de l'espace dans l'œuvre. Tout d'abord, le narrateur donne le point de vue de la description que nous allons découvrir : « [...] *j'étais sur la terrasse [...].* » Ensuite, il expose le repérage géographique : « *Du côté nord* », « *la cour de la caserne sur la droite* », « *Du côté sud, sur la droite* », « *En bas, sur le toit de l'entrepôt* », « *A gauche, le boulodrome.* »<sup>352</sup>

Pour une fois, le narrateur « prend de la hauteur », puisqu'il se trouve sur une terrasse mais le regard ne peut pas non plus entrevoir la dimension de l'espace

---

<sup>351</sup> ADB, op. cit., p. 35.

<sup>352</sup> Ibid., p. 35.

puisqu'il se trouve borné de toutes parts : « [...] *quand j'étais sur la terrasse, le panorama n'était pas des plus ragoûtants : l'usine à gaz avec ses montagnes de coke, ses gazomètres [...] ses cheminées [...] la cour de la caserne [...] la voie ferrée [...] ces traverses, ces ballasts, ces deux rails parallèles qui finissent par se rejoindre au loin.* »<sup>353</sup>

Le regard évolue toujours en circuit fermé, pourrait-on dire, d'un côté « *la cour de la caserne* »<sup>354</sup>, de l'autre : « *la cour de l'Ecole normale* » et « *le boulodrome* »<sup>355</sup>, uniquement donc des formes géométriques fermées.

Les éléments qui composent ce paysage sont là encore signes d'enfermement puisque même la gare, qui pourrait être synonyme de départ vers un ailleurs, présente la perspective de « *rails* » qui « *finissent par se rejoindre* »<sup>356</sup>. Le narrateur ne voit donc qu'un point fixe au loin, symbole d'un départ impossible. D'autre part, nous lisons les stigmates de l'aliénation de l'homme par les usines : au Nord, « *l'usine à gaz* »<sup>357</sup>, au Sud l'« *entreprise de salaisons et la fabrique de bière* », « *en bas, [...] l'entrepôt "Bois et charbons. Blanc"* [...] »<sup>358</sup>

Le Paillon apparaît comme une frontière : qu'y a-t-il au-delà du Paillon ? Nous ressentons la volonté du narrateur de figer l'espace du roman dans une superficie réduite, soit un espace délimité, clos sur lui-même.

Le relief qui est évoqué est un relief accidenté que le narrateur décide tout de même de tenter d'appriivoiser : « *Je descends* »<sup>359</sup>, « *nous remontons* »<sup>360</sup>. Néanmoins, lorsqu'il est question de l'itinéraire suivi par le narrateur, il apparaît comme étant dans l'impossibilité de saisir, de posséder les choses : « *marcher jusqu'à...* »<sup>361</sup>, « *je me dirige vers...* »<sup>362</sup>, « *je marche vers...* »<sup>363</sup>, « *j'avais longé...* »<sup>364</sup>, « *je suis reparti vers...* »<sup>365</sup>. Très rarement, le lecteur sait où EST le narrateur; celui-ci est toujours « en partance vers » ou « en provenance de »... Une seule fois, il écrit la certitude de

---

<sup>353</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>354</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>355</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>356</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>357</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>358</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>359</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>360</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>361</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>362</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>363</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>364</sup> *Ibid.*, p. 162.

<sup>365</sup> *Ibid.*, p. 190.

l'espace, sans y être encore rendu lui-même d'ailleurs : « *Je sais où je vais. [...] J'y suis né : numéro 9 de l'avenue des Diables-bleus* ». <sup>366</sup> Les verbes employés sont toujours des verbes de mouvements, l'espace est donc rarement perçu de façon statique : « *je vais* », « *je quitte* », « *je descends* », « *j'emprunte* », « *je passe* », « *je me dirige vers* », « *je marche vers* », « *j'avais longé* », « *j'ai repris la route* », « *je suis reparti vers* », « *j'ai repris la route* », « *j'ai traversé* », « *je suis repassé par* », « *je suis revenu près* » <sup>367</sup>...

Le lecteur ressent donc ces sentiments contradictoires en même temps que son narrateur à la première personne : à la fois cette impossibilité à rester immobile et à la fois cette sensation d'enfermement, d'emprisonnement. Le lecteur se sent même désorienté car il ne sait jamais s'il se situe en hauteur ou en-dessous, voyant parfois la ville à ses pieds : « *En bas : les rues étroites de la vieille ville* » <sup>368</sup>, la regardant à d'autres moments le regard porté vers le haut.

L'écriture de la ville, pour Louis Nucera, est un remède, un traitement contre l'effacement, le doute et l'oubli. Nous pourrions ainsi reprendre les propos de Georges Perec pour caractériser sa démarche : « *J'écris; j'habite ma feuille de papier, je l'investis, je la parcours. Je suscite des blancs, des espaces* » <sup>369</sup>

L'espace chez Louis Nucera est autant matériel que mental.

### 3.8.5. Un itinéraire imaginaire et labyrinthique

Notre récit suit les allées et venues d'un narrateur-promeneur, devenant, par là-même une sorte de journal d'un homme plongeant dans sa mémoire et cherchant à saisir la ville de son enfance par l'écriture. C'est cet égarement qui suscite cette image de labyrinthe : « *Dans un labyrinthe, tout se répète ou paraît se répéter* » <sup>370</sup>.

Le paradoxe de l'œuvre qui nous intéresse est de successivement s'éloigner du centre et d'y revenir systématiquement : « *je suis reparti vers...* » <sup>371</sup>, « *je suis repassé par...* » <sup>372</sup>, « *je suis revenu près...* » <sup>373</sup>, comme attiré par une force magnétique. Nous

---

<sup>366</sup> *Ibid.*, p. 30

<sup>367</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>368</sup> *Ibid.*, p. 143.

<sup>369</sup> Georges Perec, *op. cit.*, p. 19.

<sup>370</sup> Roger Caillois, préface à *Labyrinthes* (traduction partielle de *L'Aleph*), Jorge Luis Borges, *Œuvres complètes*, Vol. 1, Édition Gallimard, NRF (Collection La Pléiade), 2010, p. 1604.

<sup>371</sup> *Ibid.*, p. 190.

<sup>372</sup> *Ibid.*, p. 197.

<sup>373</sup> *Ibid.*, p. 199.

devons tout d'abord déterminer ce qui, selon toute vraisemblance, constitue le « centre » : est-ce le domicile de la grand-mère ? Ou est-ce le 9 avenue des Diables-Bleus ? L'évolution personnelle et professionnelle du narrateur qui est parti vivre et travailler à Paris lui impose de loger chez la grand-mère de sa femme, seule famille par alliance qui lui reste. C'est donc de ce lieu qu'il va rayonner : on considérera que l'appartement de Maria constitue le « centre » de son périple. Dans un mouvement à la fois concentrique et excentrique, le narrateur va effectuer des escapades, sortes de spirales imaginaires qui semblent se dessiner, qui se dégagent dans un effet de miroir et permettent à la mémoire de se mettre en marche. On pourrait même tenter l'image des poupées russes qu'on ouvrirait et emboîterait à l'infini. Dans cette vision labyrinthique de la ville, on peut alors se demander qui serait le Minotaure. Tout comme l'œuvre éponyme de Kafka, le lieu récurrent d'*Avenue des Diables-Bleus* est le château, comme si celui-ci exerçait une force d'attraction sur le narrateur, à la fois point de repère et logis du monstre dévoreur. Jorge Luis Borges définit ainsi le labyrinthe : « *un labyrinthe de labyrinthes, [...] un sinueux labyrinthe croissant qui embrasserait le passé et l'avenir* ». <sup>374</sup>

En fait, le labyrinthe ne se définit pas uniquement sur le plan spatial : il constitue également une notion profondément abstraite, à la fois spatiale et temporelle, et surtout mentale. La question de savoir qui est le Minotaure de notre œuvre ne se poserait donc plus car le monstre dévoreur serait le temps contre lequel se bat sans cesse notre narrateur : « *Qu'est-ce que je cherche, là, dans les rues de Nice ? [...] Est-ce un besoin d'arrêter l'avalanche des heures, des mois, des années ?* » <sup>375</sup> La confusion qui naît de la lecture d'*Avenue des Diables-Bleus* vient en fait de cette confusion du spatial et du temporel : où se perd réellement notre narrateur, dans le temps ou dans l'espace ? Dans quels dédales bifurque-t-il : les ruelles ou les années ? Le roman devient donc lui-même labyrinthe de labyrinthes pour le lecteur. L'errance de notre narrateur tout au long du roman apparaît comme un itinéraire impossible qui, à mesure qu'il le rapproche du centre, l'éloigne du but poursuivi puisqu'il cherche à concilier l'inconciliable : réduire le temps par un parcours spatial. En fait, le point de départ et le point d'arrivée des pérégrinations de notre narrateur semblent mimer un

---

<sup>374</sup> Jorge Luis Borges, *Fictions, Œuvres complètes*, Vol. 1, Paris, Éditions Gallimard, NRF (Collection Bibliothèque de La Pléiade), 2010, pp. 502-503.

<sup>375</sup> *ADB, op. cit.*, p. 14.

avant et un après et tenteraient l'expérience folle de rapprocher le passé du présent, ce qui ne peut se solder que par un échec. L'écriture, seule à même de rapprocher dans un même ensemble espace et temps, ne permettra pas à la conscience d'abolir ses limites. Le narrateur ne cesse géographiquement de franchir des frontières, symbolisées par le Paillon : « *le fond du Paillon* », « *le lit du Paillon* »<sup>376</sup>, « *le Paillon me fascinait* »<sup>377</sup>, « *dans le Paillon* », « *dans le lit du Paillon* »<sup>378</sup>, « *le long du Paillon* »<sup>379</sup>... Les exemples seraient encore nombreux puisque nous avons dénombré au moins vingt trois occurrences du « Paillon » dans *Avenue des Diables-Bleus*. Cet itinéraire initiatique ne permettra pas à notre narrateur de retrouver le temps passé. Le lecteur désorienté se surprend alors à ressentir un certain malaise dans ce tourbillon qui, à la fois est toujours en mouvement de par les errances incessantes, et à la fois se veut immobilisme du temps : « [...] *me voilà converti en flâneur. C'est une fonction nouvelle pour moi. J'ai à la fois la sensation de toucher à quelque chose de défendu et de lutter contre ma nature corvéable et pressée.* »<sup>380</sup> Ce conflit entre immobilité et mouvement est propre à l'écriture de ces romans de la mémoire et est révélateur de l'originalité de notre œuvre. Notre narrateur nous semble à la fois évoluer dans un espace connu et à la fois s'égarer dans un espace qu'il ne reconnaît pas : « *Je ne retrouve pas l'odeur d'autrefois.* »<sup>381</sup>, « [...] *j'ai la sensation d'être un espion qu'on a failli prendre sur le fait.* »<sup>382</sup>

Ses seuls fils d'Ariane sont alors l'écriture et les mots. Le labyrinthe géographique que représente le Nice de l'enfance est donc métaphoriquement le labyrinthe de la mémoire de notre narrateur. Devant l'urgence qu'il y a pour lui de ne pas être dévoré par le monstre « englobant » du temps, il se fabrique son propre fil d'Ariane qui seul va lui permettre de vivre : « *Je suis dans un labyrinthe, [...] j'écris pour m'y retrouver* »<sup>383</sup>.

---

<sup>376</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>377</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>378</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>379</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>380</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>381</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>382</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>383</sup> Michel Butor, *L'Emploi du temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1956, p. 197.



41. Louis à 4 ans



42. Louis, 1933

Le mouvement de l'écriture, particulièrement sinusoïdal, vient donc mimer l'image labyrinthique de la mémoire du narrateur. Jamais dans notre œuvre le terme de labyrinthe n'est employé mais nous trouvons à chaque page l'illustration de la définition du mot, l'illustration de ce tracé sinueux, muni d'embranchements, d'impasses et de fausses pistes : « *J'ai pris le château par quelques-unes de ses voies d'accès : l'escalier [...] les montées [...] j'ai escaladé, marché [...]* ». <sup>384</sup>, destinés à perdre ou à ralentir celui qui cherche à s'y déplacer. La figure du labyrinthe prend donc plusieurs formes dans notre texte puisqu'elle est à la fois dédale géographique, à la fois méandres de la mémoire et à la fois mouvement du texte lui-même. La figure labyrinthique est une figure mythique, si nous reprenons la définition du mythe telle que Mircea Eliade l'a établie : « *Le mythe raconte une histoire sacrée; il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des "commencements"* ». <sup>385</sup> Nous retrouvons ici de nouveau cette tentative de rapprocher deux entités pourtant opposées : temps et espace. Nous devinons cette volonté chez

<sup>384</sup> ADB, *op. cit.*, p. 81

<sup>385</sup> Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Éditions Gallimard (Collection Folio/Essais), 1991, p. 16.

Louis Nucera de redire, de réécrire ce « temps primordial », « ce temps fabuleux » et sa démarche s'inscrit dans l'espace mythique du labyrinthe. Le mythe que veut transcrire notre écrivain porte en lui la trace d'une absence, de l'oubli, du non-dit. Le mythe du labyrinthe unit deux histoires, celle de Dédale, géniteur et figure du père qui tend à disparaître au profit du héros Thésée, qui quelque part tente de prendre la place du père. Ce héros doit accomplir un certain nombre d'exploits : « *escalader la digue et [...] me rendre sur le port afin de plonger du haut des grues* »<sup>386</sup>; « *Regardant droit devant moi, sûr d'appartenir à la majorité, je fis un pas de côté. Mal m'en prit; je fus le seul.* »<sup>387</sup>

A force de nous montrer un personnage qui se perd et qui tente de [se] retrouver, c'est plutôt le héros lui-même qui finit par nous apparaître labyrinthique dans un espace qui devient, *in fine*, plus stable que l'homme. Comment ne pas voir dans le mythe de Thésée un aspect de la mythologie familiale des Nucera ? Nous retrouvons la recherche de reconnaissance de Thésée par son père, « *cet homme que j'ai si peu connu* », l'attente d'Hélène, « *Ma mère a vécu dans le culte de mon père, elle m'a voulu servant de ce culte.* »<sup>388</sup> Notre narrateur serait donc un Thésée des temps modernes, un Thésée déchu, un Thésée qui souffre de ne pouvoir accéder aux origines, un Thésée dont le nom signifie « *Je suis celui qui n'est jamais là* »<sup>389</sup>. Notre Thésée a perdu son « centre » de gravité. Dans cette fin de XXème siècle qui a vu le naufrage des illusions, notre narrateur ne croit plus en rien : ni en Dieu, ni aux utopies politiques. Mais il continue de croire aux mythes, seuls capables, selon lui, de lui permettre de s'approcher le plus possible d'« un » centre qui rétablirait son équilibre, d'où cet itinéraire en spirales dont nous avons déjà longuement parlé. Ce labyrinthe est à l'image du monde; peu importe si le narrateur se situe à Nice ou à Montmartre lorsqu'il écrit : son épreuve reste la même. C'est invariablement le même parcours, la répétition d'un seul et même itinéraire que ce Sisyphe doit accomplir.

Cette hypothèse de répétition à l'infini inclut forcément la perspective du temps et nous revenons donc à l'inévitable travail de la mémoire... puisqu'il s'agit de « *donn[er] de la mémoire à l'oubli [...]* »<sup>390</sup> L'auteur adopte délibérément le point de vue de celui

---

<sup>386</sup> ADB, *op. cit.*, p. 58.

<sup>387</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>388</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>389</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>390</sup> *Ibid.*, p. 30.



qui choisit de s'égarer dans la ville; il va revenir sur ses pas, croyant refaire le même chemin accompli il y a longtemps. Mais il va alors s'apercevoir que le lieu retrouvé n'est « *ni tout à fait [le] même, ni tout à fait [un] autre* »<sup>391</sup> et que son errance va devoir se poursuivre à l'infini. « *L'écriture [...] tente de reproduire l'ordre labyrinthique, fait de tours et de détours, de la mémoire.* »<sup>392</sup> La lutte contre le Minotaure serait, en fait, pour notre narrateur, la lutte contre le temps dévoreur, lutte qu'il lui est évidemment impossible de remporter.

Autour de cet itinéraire labyrinthique, se dessine donc le récit mythique d'un personnage à la recherche des origines, tout entier tourné vers un passé qui disparaît sous ses pas : « *Séjourner dans le passé inverse le sablier. Le temps, qui va si vite, s'ankylose, s'immobilise et soudain recule.* »<sup>393</sup>

L'épicentre du roman est à la fois le lieu où convergent le temps et l'espace, sorte d'anamnèse du sujet écrivant qui échappe à toute linéarité. Nous lisons le récit de la promenade inachevée, d'une quête inaboutie et donc en perpétuel recommencement, sensation que nous donne cette écriture circulaire qui est elle-même l'objet de sa quête : retrouver le verbe paternel, la parole originelle. Le narrateur a beau ouvrir successivement les boîtes à l'infini, il ne trouve que le vide et la spirale l'entraîne malgré lui.

J'en arrive maintenant au centre ineffable de mon récit; ici commence mon désespoir d'écrivain. Tout langage est un alphabet de symboles dont l'exercice suppose un passé que les interlocuteurs partagent; comment transmettre aux autres l'Aleph infini que ma craintive mémoire embrasse à peine ?<sup>394</sup>

Le seul itinéraire que suit, en fait, notre narrateur est un itinéraire imaginaire, un itinéraire littéraire. Sa quête, entretenue de dialogues, de témoignages, de souvenirs, n'a d'intérêt que verbal. Chaque lieu évoqué est l'occasion, ou plutôt le prétexte à une digression : le Paillon ouvre le récit de l'orpailleur, la rue Ségurane donne le point de départ du portrait du « *grand-oncle* »<sup>395</sup>, le château évoque « *Pierrette* »<sup>396</sup>, la rue

<sup>391</sup> Paul Verlaine, « Mon rêve familial », *Melancholia, Poèmes saturniens et autres recueils*, Paris, Éditions Hatier (Collection « Classiques »), 2007, p. 18.

<sup>392</sup> Sylvie Thorel-Cailleteau, *La Fiction du sens, Lecture croisée du Château, de l'Aleph et de L'Emploi du temps*, Mont-de-Marsan, Éditions InterUniversitaires, 1994, p. 15.

<sup>393</sup> ADB, *op. cit.*, p. 14.

<sup>394</sup> Jorge Luis Borges, *L'Aleph, Œuvres complètes*, Vol. 1, Paris, Éditions Gallimard, NRF (Collection Bibliothèque de la Pléiade), p. 662.

<sup>395</sup> ADB, *op. cit.*, p. 49.

<sup>396</sup> *Ibid.*, p. 75.

Badat se retrouve incarnée par le menuisier « *Géo Vibrati* »<sup>397</sup>, et ainsi de suite. Si nous avons pu relever une confusion espace-temps, il existe une autre fusion, celle de l'espace et des hommes. Un espace n'existe que par le personnage qu'il évoque.

Aucun événement ne surgit du récit; tout signe y est symbole puisque la quête de notre narrateur suit le mouvement d'une introspection et que notre personnage est tout simplement prisonnier de son propre labyrinthe intérieur :

L'écriture signifi[e] non la chose, mais la parole, l'œuvre de langage ne ferait rien d'autre qu'avancer plus profondément dans cette impalpable épaisseur du miroir, susciter le double de ce double qu'est déjà l'écriture, découvrir ainsi un infini possible et impossible, poursuivre sans terme la parole, la maintenir au-delà de la mort qui la condamne, et libérer le ruissellement d'un murmure.<sup>398</sup>

Le labyrinthe est donc cette figure qui permet de rendre compte de l'entrelacement de plusieurs entités : celle du temps, celles de l'espace mais aussi celle de la représentation de la réalité.

C'était comme si je n'avançais pas; c'était comme si je n'étais pas arrivé à ce rond-point, comme si je n'avais pas fait demi-tour, comme si je me retrouvais non seulement au même endroit, mais encore au même moment qui allait durer indéfiniment.<sup>399</sup>

Notre narrateur emprunte un chemin sur lequel il pense retrouver une certaine réalité mais ce chemin ne le conduit nulle part puisque sa réalité n'existe plus et son but semble s'éloigner au fur et à mesure qu'il avance et cherche à l'atteindre. Cette vision évoquerait ainsi, en ce sens, un autre mythe : celui du supplice de Tantale qui, mu par la soif, voit l'eau qu'il convoite reculer à chaque avancée. Marcel Proust évoquait cette confusion du temps et de l'espace : « [...] *le temps y a pris la forme de l'espace* »<sup>400</sup>, notion que reprend Georges Poulet :

Temps et espace sont deux principes de représentation en quelque sorte suggestifs l'un de l'autre. Le temps imaginé est du temps visualisé, spatialisé. De même, inversement, l'espace concret se transforme, dans la pensée de qui le vit, en durée.<sup>401</sup>

---

<sup>397</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>398</sup> Michel Foucault, *Qu'est-ce qu'un auteur ?*, conférence prononcée le 22 février 1969, à Paris, devant la Société française de philosophie, *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, juillet 1969, pp. 45-46.

<sup>399</sup> Michel Butor, *op. cit.*, p. 35.

<sup>400</sup> Marcel Proust, cité par Gérard Genette dans *Littérature et espace, Figure II*, Paris, Éditions Seuil, 1969, p. 48.

<sup>401</sup> Georges Poulet, « Piranèse et les poètes romantiques français » (A propos de Luzius Keller, *Piranèse et les romantiques français*, Paris, Éditions José Corti, 1966), dans *Trois essais mythologiques*, Paris, Éditions José Corti (3<sup>ème</sup> édition), 1985, p. 145.

Pour le narrateur, dans les trois romans qui nous intéressent, il ne s'agit donc pas tant pour lui de rendre compte du récit d'une promenade que de révéler la perte de ses repères temporels : combien de temps dure le séjour du narrateur à Nice ? Sur combien de journées effectue-t-il son itinéraire ? Il nous est difficile de répondre à ces questions. Seule nous percevons une sorte de succession de moments, une superposition d'instants non linéaires, non « calculables », non « vérifiables ».

Le *temps* ne semble pas avoir la même *durée* ! Les journées s'étirent à l'infini. Jamais ne sont indiqués clairement les débuts et fins de journée, les seuls points de repère sont les repas pris avec la grand-mère, mais là-encore le temps est un temps sentimental. Pris dans une boulimie de souvenirs, le narrateur est également pris de boulimie alimentaire : que de plats décrits et censés être consommés en une semaine ! Nous pouvons donc noter une absence de « frontières temporelles » alors que nous relevions bon nombre de frontières spatiales... comme si le narrateur tentait d'approcher l'éternité dans l'espace défini du lieu du souvenir. Le temps n'est pas linéaire, nous l'avons vu, puisque nous évoluons dans un temps où passé et présent se confondent mais l'espace n'est pas plus linéaire, puisqu'il est fait de tours et de détours, d'avancées et de reculs, et surtout de circularité, tous déroulés pas même sur une surface plane mais vers un au-dessus et vers un en-dessous. Michel Butor emploiera l'expression de « *labyrinthes du temps et de la mémoire* »<sup>402</sup> pour évoquer les chemins sinueux des souvenirs et des récits de Revel, allant et venant dans le temps comme il arpente la ville, retournant sur ses pas indéfiniment.

Gaston Bachelard a intitulé le chapitre IX de son ouvrage *La Poétique de l'espace* : « *La dialectique du dehors et du dedans* ».<sup>403</sup> Ce titre pourrait s'appliquer à nos trois romans tant les entrées et les sorties ponctuent le texte, de même que les départs et les retours : « *Je quitte la place Garibaldi [...]* »<sup>404</sup>, « *quand je rentre [...]* »<sup>405</sup>, « *Le soir, en rentrant, je suis fourbu [...]* »<sup>406</sup>, « *Je suis rentré exténué.* »<sup>407</sup>

Il existe chez Louis Nucéra une véritable poétique de l'emboîtement et de l'enchevêtrement. Tout y est bifurcations, détours, retours sur ses pas, dans un élan à

---

<sup>402</sup> Michel Butor, *op. cit.*, p. 293 .

<sup>403</sup> Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Éditions Presses Universitaires de France, 1957, p. 191.

<sup>404</sup> ADB, *op. cit.*, p. 49.

<sup>405</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>406</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>407</sup> *Ibid.*, p. 153.

la fois concentrique et excentrique. Le narrateur va partager avec les personnages rencontrés quelque chose qui est de l'ordre d'une mémoire commune. Sa première préoccupation sera donc de parcourir les lieux, de les reconnaître et sa première déception sera de constater qu'il ne les reconnaît pas pour la simple et bonne raison que la vision réelle des lieux et des choses ne peut pas correspondre au souvenir mental et affectif.

Un labyrinthe a classiquement un centre, mais le centre mystique est ici le mystère de ce qui n'a pas de fondement, c'est l'abîme du sans-fond de l'énonciation, le tragique d'une violence imparable, la mort, l'absence même de son repérage possible. On devrait plutôt le considérer comme une figure qui, comme la sphère de Pascal, a son centre partout (c'est-à-dire en chaque carrefour) et sa circonférence nulle part.<sup>408</sup>

Dans tous les écrits labyrinthiques, le centre du labyrinthe est un centre inaccessible, Château, Aleph, Bleston... Ici, c'est un centre que nous pourrions peut-être qualifier de maternel. Dans un jeu d'approches et d'éloignements, notre narrateur va se sentir attiré par tout ce qui, littéralement, est susceptible de le rapprocher de ce lieu enchanteur, mais sa retombée est à chaque fois plus douloureuse et la quête devient alors obsessionnelle. Dans son périple niçois, le narrateur va se mettre inconsciemment à la recherche de guides qui lui permettraient, croit-il, de s'approcher du but. C'est en fait le deuil de ce centre labyrinthique impossible à atteindre qu'il a bien du mal à faire, puisque toutes ses escapades le ramènent à sa mère : « *J'y vois ma mère partout [...]*. »<sup>409</sup>, « *Alors, une fois encore j'ai revu ma mère.* »<sup>410</sup> Toutes les personnes qu'il rencontre, à qui il parle, avec qui il se remémore, n'ont pas d'identité propre : elles sont celles et ceux qui ont, un jour, connu le cœur du labyrinthe, à savoir sa mère : « *Elle l'avait à peine connue, ma mère [...]*. »<sup>411</sup> Si l'on poursuit l'image du livre labyrinthique, c'est en fait le verbe maternel ou paternel que le narrateur recherche indéfiniment. Reprenons à notre compte les propos de Christian Morzewski sur Jean Giono et Henri Bosco :

Ainsi, [va]-t-il donner l'impression, au sein d'un terroir communément amalgamé sous le nom de [Côte d'Azur], de s'être progressivement délimité [...] un fief dont l'analyse relèverait davantage de la psychologie des profondeurs que de la géographie [...].<sup>412</sup>

---

<sup>408</sup> Raphaël Lellouche, *Borges ou l'hypothèse de l'auteur*, Paris, Éditions Balland, 1989, p. 319.

<sup>409</sup> *ADB, op. cit.*, p. 33.

<sup>410</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>411</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>412</sup> Christian Morzewski, « Sud contre sud : les deux Provinces de Jean Giono et Henri Bosco », *op. cit.*

Nice, la Ville, est l'allégorie de cette mère qu'il tente vainement de retrouver. La quête devient alors une fin en soi. Dans cette situation, seule l'errance fait sens : errance de la mémoire, errance de l'écriture. C'est ainsi que nos romans ne comportent pas réellement de début ni de fin : romans courts, mais dans une circularité qui les rend éternels. Ils ne se finissent vraiment jamais puisque la quête demeure. Le labyrinthe est donc à la fois ce parcours initiatique que suit le narrateur et la figuration mentale d'une écriture à la recherche d'elle-même. Les romans de Louis Nucera sont les romans de l'écriture de l'absence, de « l'absente » pourrait-on même dire. Le narrateur tente de déchiffrer le monde mais les signes lui font défaut, la fonction référentielle ne joue pas son rôle.

Si on admet que le labyrinthe est bien ce fameux édifice construit par Dédale, il nous faut néanmoins répondre à une autre problématique, car nous devons également envisager le devenir du héros. Au terme de son voyage labyrinthique, Thésée sort victorieux du labyrinthe, il a triomphé des épreuves et parvient à en sortir. Or, notre narrateur, condamné à une errance répétitive et circulaire, ne parvient pas à trouver la réponse aux énigmes, il est condamné à rester égaré : « *Qu'est-ce que je cherche, là, dans les rues de Nice ?* »<sup>413</sup>, « *Miroite-t-il encore le fond du Paillon ?* »<sup>414</sup>, « *Comment connaître la vérité [...] ?* »<sup>415</sup>, « *Est-ce ce passé-là que j'ai vécu ?* »<sup>416</sup>

Néanmoins, il nous paraît intéressant de faire un autre rapprochement avec Thésée, fils d'Aethra et d'Egée. En effet, que recherche le héros à l'issue de cette épreuve labyrinthique ? Il s'agit bien pour lui de se faire reconnaître par son père au terme des épreuves. Est-ce à dire que notre narrateur a échoué ? Est-ce à dire que l'écrivain lui refuse alors le statut de héros au terme de cette quête vaine ?

L'image spiroïdale de l'édifice nous renvoie invariablement vers le centre. Il s'agit bien d'une sorte d'avancée vers les origines, vers le commencement. Pénétrer dans le labyrinthe, c'est retourner à la source, revenir au temps magique du commencement, retourner dans le ventre de la mère au temps où le narrateur et celle-ci ne faisait

---

<sup>413</sup> ADB, *op. cit.*, p. 14.

<sup>414</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>415</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>416</sup> *Ibid.*, p. 212.

qu'un. Cet espace provoque paradoxalement deux élans contraires, à la fois force d'attraction et à la fois mouvement de crainte et de terreur. Un lien unit ces deux élans : dans les deux cas, la quête ne peut se faire que dans le mouvement, le déplacement. Le héros qui pénètre dans le labyrinthe sait qu'il court le risque de s'y perdre. Il s'agit donc pour lui, dans un premier temps, d'y trouver sa place, de s'y établir dans une position d'équilibre. Il s'agit, au propre comme au figuré, d'y trouver une position géographique et une position sociale. Au milieu de cet espace devenu étranger, la première épreuve est donc de reconnaître les lieux : « *Etrange sentiment que de retrouver des paysages qui me furent familiers et que la main de l'homme n'a pas souvent transformés avec bonheur.* »<sup>417</sup>, de se reconnaître et de se faire reconnaître : « *Bonjour Socco – Tu m'as reconnu ?* »<sup>418</sup> L'acte d'écrire va donc permettre au narrateur d'affirmer qu'il existe, qu'il résiste à la tentative d'absorption conduite par le monstre. L'écriture va devenir son arme, elle est l'épée de Thésée. Qui pénètre dans le labyrinthe affirme sa volonté de savoir, de se trouver au milieu de ce parcours chaotique, de se découvrir; mais dans le cas de notre narrateur, cette quête ne débouche sur aucune certitude. C'est là sans doute qu'il nous faut rapprocher l'échec de ce narrateur-écrivain des grandes déceptions littéraires de ce début du XX<sup>ème</sup> siècle, celle de la fin des croyances et des utopies.

Notre narrateur ne parvient pas à apprivoiser l'espace. Il culpabilise de ne pouvoir y parvenir, il s'en croit responsable puisqu'il a volontairement quitté cet « espace maternel » et n'en retrouve plus le code d'accès. Lorsqu'on aborde la problématique du labyrinthe, nous sommes obligés d'envisager parallèlement la question de l'identité : parvenir à trouver l'issue du labyrinthe, c'est parvenir à affirmer qui on est, parvenir à trouver son identité : « *Vous cherchez quelqu'un* »<sup>419</sup>, lui demande-t-on. D'ailleurs, dans *Avenue des Diables-Bleus*, notre narrateur n'est « personne » : il n'a pas de nom, comme nous l'avons déjà souligné. Il ne se présente pas et on ne le nomme pas non plus. Toutes les formes de discours des romans, l'oralité importante qui les traverse, visent à donner des informations au narrateur sur sa propre identité.

En lisant les trois romans de Louis Nucera, le lecteur a l'impression d'un perpétuel recommencement, sans « fil » romanesque. Le récit semble reposer sur un brouillage

---

<sup>417</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>418</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>419</sup> *Ibid.*, p. 56.

spatio-temporel. Le narrateur effectue simultanément un parcours dans l'espace [Nice et ses alentours] et un parcours dans le temps [passé]. Sa difficulté vient du fait qu'il n'arrive plus à faire correspondre espace et temps. L'espace qu'il parcourt ne parvient plus à se superposer au Nice de son passé. Cette impossibilité fait que son parcours circulaire tend, au fur et à mesure qu'il avance, à l'éloigner du centre plutôt qu'à l'y conduire comme il le souhaiterait. Il ne peut donc plus s'arrêter. Il doit poursuivre sa marche vaine mais cependant vitale. Plus il s'éloigne du cœur visé, plus il est contraint de poursuivre son cheminement et pourtant, plus il le perd de vue car le fil d'Ariane est rompu. Son discours est alors empreint de ses incertitudes et de ses doutes. Jamais rien dans le texte ne se veut garanti et avéré. Les images données de la ville ne sont jamais fixes et figées. Nous avons l'impression de percevoir la ville dans un miroir ou dans une boule à neige, comme maintenue à distance. Le personnage principal tourne en rond géographiquement et mentalement et le lecteur se sent lui-même irrémédiablement attiré par le tourbillon d'un texte qui lui donne le vertige et dans lequel il a bien du mal à s'orienter. Alors, nous errons dans un texte de répétition et de ressassement éternels. Notre narrateur tente de trouver des repères susceptibles de l'orienter dans un espace qui lui est devenu étranger : incessante quête d'indices, quête déroutante et déstabilisante qui est également celle du lecteur dans le livre labyrinthique. Dans cette perte de repères, nous retrouvons quelque chose des comptines de notre enfance, comme le récit de l'anguille :

C'est toujours derrière les ouïes qu'il faut la prendre [...] mais il faut faire vite. Elle se détend comme un ressort et se replie, aussi prompt qu'un serpent. Si elle parvient à s'enfoncer dans la vase, à s'enrouler, à s'accrocher, il est difficile de la sortir.<sup>420</sup>

Il subsiste le désir de revenir à un temps où tout n'était que recommencement, répétitions. Le texte semble donc vouloir exprimer une sorte de retour aux origines, une sorte de nostalgie des origines, de l'âge où le texte est encore comptine merveilleuse, contes pour enfants. Mais le narrateur de nos ouvrages se heurte à un autre obstacle insurmontable qui est celui de l'exclusion; car même s'il est partiellement reconnu, partiellement admis, il est devenu l'autre, celui qui est parti, celui qui n'a plus sa place - n'est-il pas obligé de vivre chez la grand-mère de sa femme dans *Avenue des Diables-Bleus* ? -, celui qui, peut-être, justement, est parvenu à

---

<sup>420</sup> *Ibid.*, p. 23.

s'enfuir et à sortir du labyrinthe ? « *Un jour, alors que cela paraissait inconcevable, on quitte tout. Il y a quatorze ans que je n'habite plus Nice.* »<sup>421</sup> La grand-mère fait ici figure d'oracle, figure vers laquelle il revient sans cesse pour, littéralement, se ressourcer, mais qui à chaque passage, le renvoie à d'autres interrogations et le laisse repartir vers d'autres énigmes : « *Elle n'est que mystère. A-t-elle jamais songé, elle-même, à se comprendre ? [...] Quel but a-t-elle eu dans l'existence ? [...] Et des regrets ? En a-t-elle eu ?* »<sup>422</sup>

---

<sup>421</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>422</sup> *Ibid.*, p. 82.





## Conclusion

Arrivés au terme de cette étude des lieux, il nous faut d'emblée reconnaître que Louis Nucera n'a pas souhaité faire apparaître dans son œuvre, singulièrement dans *Avenue des Diables-Bleus*, la figure du labyrinthe de manière explicite. Il évite toute allusion, fût-elle lointaine, à cette symbolique; or tout nous y conduit.

Les pérégrinations du narrateur ne se coulent pas dans une forme prédéfinie ou prédéterminée; donc nous devons, pour être précis, plutôt parler d'imaginaire labyrinthique; c'est dans l'imagination du lecteur que se dessine l'édifice mystérieux. Le lecteur se sent lui-même mis à l'épreuve de ce parcours initiatique dans un texte qui le laisse sans repère et sans réponse. L'errance du narrateur entraîne l'errance du lecteur qui se retrouve très vite égaré dans un texte de l'Autre, dans un texte de l'Ailleurs, qui ne ressemble à rien de connu, et qui ne lui en livre pas la clé. Par l'écriture, le narrateur tente de lutter contre l'égarement : nous nous fixons le même défi par la lecture. Nous vivons la même expérience de dépaysement. Nous avons cru pénétrer dans un « lieu » connu, dans un espace livre « re-connu » et nous débouchons dans un espace inconnu, étranger. Toute notre démarche de lecteur va donc relever d'une tentative de reconnaissance, d'appropriation de cet espace inconnu, de ce lieu clos et rempli de mystères. Nous faisons, sur les pas de notre personnage-narrateur, l'expérience du monde, d'un monde livresque qui, à chaque page, nous enjoint de résoudre l'énigme. Nous tentons le défi très pascalien de l'infiniment grand et de l'infiniment petit, de notre impossible saisie du monde. Notre narrateur appelle sans cesse à l'aide et demande en vain des réponses. Nous-mêmes demandons sans cesse à notre narrateur et à notre texte des explications que nous n'obtiendrons pas davantage. Notre égarement de lecteur, dans le cours du livre labyrinthique, est l'égarement de l'être humain dans le grand labyrinthe du monde. Nous réclamons un signe de notre existence et notre voix reste sans réponse. C'est contre ce danger du néant, contre l'absorption par le monstre que lutte l'écrivain, par l'écriture. Son texte devient le fil d'Ariane qui le relie au monde des vivants. Le narrateur essaie de calquer ses pas sur son esprit tortueux, il tente de déchiffrer les signes de la ville, comme son esprit tente de déchiffrer les signes de sa mémoire. En

promeneur égaré, il devient herméneute, à la recherche du sens de l'univers. Quête difficile et douloureuse car elle ne saurait aboutir. Le labyrinthe, qui se voulait une fin en soi, devient passage.

N'y-a-t-il pas à relever également une autre symbolique concernant la durée du voyage de notre personnage : ne peut-on lire *Avenue des Diables-Bleus* et *Chemin de la Lanterne* comme un Heptaméron ? Au labyrinthe spatial, se superpose le labyrinthe temporel à travers cette écriture qui ne cesse de tourbillonner dans un mouvement infini et éternel, mimant la roue infernale de la destinée humaine.

Cette étude, prenant comme point de départ la définition du « régionalisme », a permis de mettre en évidence ce qui, dans l'œuvre de Louis Nucera, lui avait valu, dans sa carrière d'écrivain, d'être souvent classé parmi les « écrivains régionalistes ». En effet, il est bien question de Nice et de sa région dans la Trilogie niçoise. Le lecteur qui entre dans l'œuvre va y découvrir les us et coutumes d'une certaine catégorie sociale à un moment donné de l'Histoire, dans une région bien déterminée. Les noms de rues sont exacts, les détails nombreux, la gastronomie est également au rendez-vous, le texte est parsemé d'expression en Nissart. Tous les ingrédients du « roman régionaliste » sont donc bien réunis. Et pourtant, serions-nous tentés de dire, rien ne nous en éloigne davantage que les trois romans de notre étude. Christian Morzewski fait le même constat en ce qui concerne Jean Giono et Henri Bosco :

Sur le plan spatial, il faudrait de la même manière remarquer l'assez exceptionnelle homotopie de ces deux œuvres, tant en termes de lieux décrits que de lieux d'écriture, très voisins sinon communs. On sait au demeurant avec quelle profondeur ces deux œuvres se trouvent précisément implantées l'une et l'autre dans un espace qui ne se laisse à aucun moment oublier ni réduire au rôle de décor purement fonctionnel ou ornemental. Montagnes, collines, fleuves, rivières, chemins, maisons, jardins..., sont dès le titre les hôtes privilégiés de l'espace romanesque gionien aussi bien que bosquien, tous deux à l'évidence aussi précisément et fortement territorialisés l'un que l'autre, tout comme les deux écrivains ont pu donner l'impression d'être eux-mêmes ancrés, enracinés dans un pays dont ils étaient censés tirer leurs sujets, leurs personnages, leurs cadres, leur inspiration - d'où dans l'un et l'autre cas la tentation et le tenace malentendu d'une récupération régionaliste aussi aberrante que poisseuse.<sup>423</sup>

Même si la Trilogie niçoise regorge de régionalismes, au bon sens du terme, c'est-à-dire qu'elle dresse par exemple de multiples petits portraits typiques de figures pittoresques niçoises - comme nous l'avons étudié dans le Chapitre 2 -, jamais un

---

<sup>423</sup> Christian Morzewski, « Sud contre sud : les deux Provinces de Jean Giono et Henri Bosco », *op. cit.*

élément régionaliste n'est évoqué en lui-même et pour lui-même. Comme le souligne François Guichard :

Mais qu'est-ce qu'un « écrivain régionaliste » ? S'il devait s'agir de donner priorité à l'exaltation de la différence territoriale, au particularisme spatial, à l'irréductibilité du local (un peu comme nous concevons nous-mêmes le concept d'appellation contrôlées viticoles), alors l'épithète ne conviendrait pas du tout. Car en réalité, c'est d'abord un conteur d'histoires à portée autrement plus large, parce que ce sont les ressorts universels de l'homme qu'il cherche à mettre en évidence, la beauté et la puissance des sens, la profondeur des lignes de vie, la capacité de l'imaginaire à transfigurer le réel, la puissance du lien poétique et charnel entre homme et nature; et encore l'absolue nécessité du don gratuit, de la noblesse inutile, du geste d'élan. Autrement dit, le cadre régional est important en ce qu'il permet une excellente incarnation des personnages. En constatant bien vite que si elles prennent relief et consistance par la magie de l'espace que l'auteur recrée pour mieux nous les y rendre palpables, les forces, les pulsions dont il décrit l'essor et les enchaînements, pourraient, au fond, tout aussi bien se passer n'importe où ailleurs.<sup>424</sup>

Et en effet, transparaît toujours chez Louis Nucera cette volonté d'ouverture sur l'Homme, son passé, sa destinée. Un fait régionaliste est toujours utilisé pour en extraire une grande leçon humaine universelle. Nous pourrions en quelque sorte démarquer la citation d'Henry Miller qu'aimait à citer notre auteur : « *Si tu regardes [ta région] et si [ta région] est intéressant[e], tu atteins l'universel.* »<sup>425</sup> Car c'est bien la grande tragédie humaine qui se joue devant les yeux du lecteur attentif. Nous pouvons alors reprendre les propos de Georges Duby et Fernand Braudel : « *Le soleil – mais tragique. La fête – mais populaire. La Méditerranée – mais âpre et capiteuse. La Méditerranée des pauvres.* »<sup>426</sup>

Si Louis Nucera inscrit ses romans dans sa Nice natale, c'est avant tout parce qu'il aime sa ville, parce qu'il la connaît et qu'il est plus aisé de parler de ce qui nous est familier. Son souci de la précision et de la vérité lui a imposé de prendre comme cadre la ville qu'il connaît le mieux; ville qu'il a, à l'époque de la rédaction de ces trois romans, quittée et qu'il redécouvre avec émotion. Peut-être faut-il d'ailleurs voir dans ce départ douloureux, même s'il était souhaité, l'origine de cette volonté de retrouver

---

<sup>424</sup> François Guichard, « A la recherche du vin comme révélateur littéraire : en relisant Jean Giono », Segundo Simpósio internacional de História e Civilização da Vinha e do Vinho, Porto, Lamego e Vila Real, 2001, *DOURO*, Estudos & Documentos, vol. VI (11), 2001, pp. 29-30.  
<http://www.lusotopie.sciencespobordeaux.fr/chronique>

<sup>425</sup> « *Si tu regardes ton nombril et si ton nombril est intéressant, tu atteins l'universel* », Henry Miller cité par Louis Nucera dans son entretien avec Gérard Camy, « La parole est à Louis Nucera », op. cit., p. 38. Voir Annexes, p. 157.

<sup>426</sup> Georges Duby, "L'héritage", Fernand Braudel (Sous la direction de), *La Méditerranée, Les hommes et l'héritage*, op. cit., p. , op. cit., p. 217

mentalement sa ville et de lui rendre hommage ? De même il s'agit pour lui de s'inscrire dans une tradition qui consiste à transmettre en quelque sorte le patrimoine de ses ancêtres afin que ne se perdent pas les traditions, au risque sinon de voir ses habitants y perdre leur âme.

Mais, de fait, la Nice dans laquelle nous tentons à notre tour de pénétrer à sa suite n'est pas la ville méridionale signalée sur les cartes et nichée dans les fantasmes touristiques. Laissons là-encore la parole à Georges Duby :

Véhémence du soleil qui dévore les couleurs, véhémence des parfums du jardin d'Adonis, véhémence du vent et de l'orage sur la pierre sèche et les buissons noirs, dans un pays sévère, gris et blanc, érigeant ses cippes dans le silence et la solitude au bord d'une mer sombre et parcimonieuse, et qui enseigne le dénuement.<sup>427</sup>



43. Louis et les livres

La ville natale devient à la fois le labyrinthe où s'entrelacent les ombres disparues d'une humble cour de Babel, et le labyrinthe remémoratif où « Nucera Dédale » part en quête désespérée de co-naissance et de re-naissance, au moment où tant de Minotaures le tourmentent : la mort de la Mère, le Père idéologique qu'il a fallu tuer, le temps qui donne de l'oubli aux disparus...

---

<sup>427</sup>*Ibid.*, p. 216.

Alors, en même temps que le récit nucerien organise l'espace déconcertant et tragique de ce labyrinthe spatio-temporel, il se métamorphose lui-même en un labyrinthe littéraire original et novateur.



## QUATRIÈME PARTIE :

### Faim d'Histoire, fin de l'histoire ?

#### Introduction

Dans cette dernière partie, nous allons étudier comment Louis Nucera parvient à renouveler l'écriture de l'Histoire dans le roman, par des procédés qui n'appartiennent qu'à lui. Tout d'abord, il convient de noter que l'intérêt pour l'Histoire est presque une « histoire » de famille chez les Nucera puisque déjà, le grand oncle Félix, dont il est question dans *Avenue des Diables-Bleus*, est un passionné, « raconteur » d'Histoire.

Ensuite, n'oublions pas que l'écrivain a vingt ans en 1948, dans cette période d'après-guerre où les hommes ont encore le sentiment qu'ils peuvent faire ou défaire l'histoire. C'est un peu cette tentation-tentative dont le Nucera des années quatre-vingt va devoir faire le bilan. Car, enfin, son intérêt pour l'Histoire naît aussi d'une déception. Celui qui s'est senti viscéralement communiste a vécu douloureusement la révélation des crimes staliniens. De ce sentiment de trahison, naîtra cette dénonciation poignante des illusions de cette fin de siècle.

Sa manière d'approcher le fait historique relève toujours de la même démarche, elle naît de l'homme, par la parole de l'homme. L'Histoire surgit au détour de la rencontre d'un nom de rue, d'un slogan ou d'un homme. Surtout, l'Histoire est toujours incarnée directement dans un personnage. Dans le récit nucerien, l'Histoire se vit au présent et se trouve prononcée par la bouche même du peuple qui la vit.

Nous serons donc également amenés à confronter la méthode nucerienne du traitement de l'Histoire dans la littérature aux genres du roman historique et du récit de guerre. Il convient néanmoins de préciser qu'il ne s'agissait pas là de l'objectif littéraire de l'écrivain; mais la part occupée par l'Histoire dans ses romans est telle que nous ne pouvons faire l'économie de ce rapprochement comparatif si nous voulons en dégager les spécificités.



Voyons donc comment le lecteur finit par avoir l'impression que, dans cette Trilogie, l'Histoire surgit de toutes parts et pourquoi il finit d'ailleurs par ne plus entendre qu'elle.

## 4.1. La longue logorrhée de l'Histoire

Comme un leitmotiv, l'Histoire sourd de tous les pores de la Trilogie niçoise de Louis Nucera, au gré des rencontres, des souvenirs du narrateur. Au bénéfice d'un inventaire plus détaillé auquel nous procéderons plus avant, l'*Avenue des Diables-Bleus*, c'est d'abord, mais pas seulement, l'Histoire de Nice. La Première Guerre mondiale irrigue l'essentiel du *Chemin de la Lanterne*. Le *Kiosque à musique* se consacre, lui, principalement à la Seconde Guerre mondiale, commencée de fait avec la Guerre d'Espagne et il se poursuit avec l'expérience du Goulag. Mais de quelle Histoire est-il réellement question ? Histoire, historiette, Grande Histoire, petite histoire<sup>1</sup> ? Toutes les acceptions de l'Histoire sont ici déclinées, à croire qu'elle est au final le point d'aboutissement ultime de la quête de notre écrivain : non seulement moyen littéraire, mais ambition de toute une œuvre. S'agit-il d'écrire une histoire en se servant de l'Histoire ou d'écrire, réécrire, l'Histoire à partir d'histoires ? L'Histoire n'est-elle qu'un prétexte ou dessine-t-elle un pré-texte ? Est-il question de la même « Histoire » au fil de nos trois romans ? Comment se construit l'irruption de l'Histoire au sein de la fiction ? L'Histoire précède-t-elle l'histoire ou est-elle convoquée par l'histoire ? Autant de questions qui se posent à nous et auxquelles il va nous falloir répondre.

### 4.1.1. Trilogie romanesque, quadrilogie historique

#### 4.1.1.1. Une Histoire de Nice

*Avenue des Diables-Bleus* va principalement retracer l'Histoire de Nice, et ce ne sera pas une mince affaire puisque Louis Nucera remonte jusqu'à l'an 250 av. J.-C., avec « [...] la victoire navale des Phocéens sur les Etrusques... »<sup>2</sup> et la création de

---

<sup>1</sup> Nous distinguerons donc l'Histoire – science explicative de l'étude du passé des sociétés et des hommes -, avec une Majuscule, de l'histoire - petit fait raconté, récit d'un moment historique précis, partiel, ponctuel - avec une minuscule, les histoires constituant le matériau à partir duquel s'élabore l'Histoire qui explique et construit un sens des événements.

<sup>2</sup> *ADB, op. cit.*, p. 54. Cette bataille n'est nullement attestée par les historiens.

Nikaïa : « [...] *le port, là où Nice prit son nom, celui de Nikaïa, autrement dit Victoire* [...] ». »<sup>3</sup>

Le lecteur va alors mettre ses pas dans ceux du narrateur et traverser les siècles ou plutôt se perdre dans le tourbillon des siècles au gré des promenades, suivant le hasard des rencontres : un nom de rue, un graffiti sur un mur, quelques mots échangés avec un passant, un commerçant, une vieille connaissance... tout sera prétexte à une digression historique. L'originalité littéraire consiste alors à suivre les aléas de la mémoire pour convoquer le fait historique, car il ne s'agit jamais de partir de l'ordre chronologique historique et de bâtir la fiction-réalité autour d'elle. Chez Louis Nucera, le point de départ est toujours l'homme, d'abord individu singulier. En humaniste convaincu, l'écrivain place toujours l'homme au centre. Il rayonne dans l'univers et crée l'univers, il fait l'Histoire. L'homme est l'Histoire.

Dans *Avenue des Diables-Bleus*, le narrateur ne balaye pas moins de 23 siècles (de 250 av. J.-C. au présent du narrateur en 1978) en 215 pages. Néanmoins, la démarche du narrateur va suivre un cheminement en cercles concentriques, de l'Histoire de Nice à l'Histoire de France en passant par l'histoire de quelques figures emblématiques de Niçoises et de Niçois, ou de figures ayant marqué de leur passage la Côte d'Azur. Ainsi, dans chacun des romans, quelques « gros plans » historiques parviennent à marquer plus principalement la conscience du lecteur.

Dans *Avenue des Diables-Bleus* toujours, s'il est question prioritairement et sans hésitation de l'Histoire de Nice et du comté niçois, certains faits occupent plus que d'autres le devant de la scène ou le haut de l'affiche. Dans cette Histoire qui embrasse le cours des siècles, il s'agit toujours de la lutte acharnée du petit peuple pour vivre décemment et de sa confrontation avec les mutations économiques et sociales qui emportent tout sur leur passage.

Nous pouvons retenir également - parce que le narrateur s'y arrête longuement -, le siège de Nice et la figure emblématique de Catherine Ségurane, même s'il s'agit d'un fait plus légendaire qu'historique, lors du « [...] *siège de Nice du mois d'août 1543.* »<sup>4</sup> :

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 53. Rien ne permet de rattacher l'origine du nom Nice à la "Nikaia" grec – "Celle qui a permis la victoire" – et à la déesse de la Victoire Niké. En revanche, le toponyme "Nice" – ou "Nis" – se rencontre en de nombreux points de la côte méditerranéenne, de l'Italie à l'Espagne. En quelque sorte, "Si la légende est plus belle que la réalité, imprimez la légende" (*L'Homme qui tua Liberty Valance*, film de John Ford, 1962).

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 53.

Alors surgit une lavandière : Catherine Ségurane. Elle était grande, forte, portait une longue chevelure d'un noir corbeau. Ses yeux étaient immenses. Certains la trouvaient belle. D'autres laide, car ils considéraient ses traits trop virils, sa robustesse trop marquée. Ils la surnommaient « la Maufacia » - la mal faite : le tact appartient à toutes les époques.<sup>5</sup>

Le traitement de l'Histoire se fait d'ailleurs, la plupart du temps, davantage à travers un humble personnage qu'à partir d'un événement.

Cette Histoire de Nice ne pourra pas se construire sans un deuxième fait historique sur lequel notre narrateur va s'arrêter plus longuement, et pour cause puisqu'à travers lui, c'est sa propre identité qu'il poursuit et tente de reconstruire. Il s'agit de l'histoire de l'immigration italienne et de sa volonté farouche d'intégration :

[...] son grand-père venait de Sicile mais il n'avait jamais pu connaître le nom de la ville ou du village où il avait vu le jour. Côté maternel c'était à Plaisance, Piacenza, dans l'Emilie, que toutes les recherches butaient.<sup>6</sup>

Enfin, dans l'histoire de Nice, une large place est réservée à la seconde guerre mondiale, même si celle-ci sera surtout traitée en détail dans le troisième volet de la Trilogie : « *Puis une autre guerre était venue.* »<sup>7</sup>

Chacun des romans étudie plus particulièrement une tranche précise de l'Histoire et le fait à partir des acteurs de l'Histoire, c'est-à-dire les hommes. Il n'est pas question ici de « héros » connus et reconnus mais de héros anonymes qui, à leur manière ont contribué à donner sa majuscule à l'Histoire. Maria est un de ceux-là, maillon de la grande chaîne humaine : à sa manière, elle a fait que Nice est la Nice d'aujourd'hui, avec son héritage italien et son petit peuple ouvrier du début du XX<sup>ème</sup> siècle. Claude Roy le souligne :

[...] l'histoire devient peu à peu plus complexe. On s'est aperçu que les événements qui ont une influence décisive sur le destin de l'humanité ne sont pas toujours liés à un homme d'Etat, au sort d'une bataille, à la signature d'un traité [...] L'homme inconnu (ou les hommes) [...] ont modifié plus profondément le sort de l'humanité [...]. On n'écrit plus seulement l'histoire des hommes qui occupent le devant de la scène politique, mais celle de l'humanité, où la légion des inventeurs et la masse des vivants, la cohorte des penseurs et la foule des travailleurs pèsent autant, dans les balances du temps, que les grands capitaines et les têtes couronnées. [...] Et les historiens de l'histoire actuelle cherchent à écrire cette histoire-là, l'histoire des peuples qui n'ont

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 12.

pas d'histoire, l'histoire des gens auxquels il n'arrive rien d'historique, l'histoire de la vie quotidienne.<sup>8</sup>

On pourrait croire ces quelques lignes écrites tout spécialement pour définir la quête historique de Louis Nucera tant elles rendent compte à merveille de l'osmose parfaite entre petits de ce monde et grande Histoire, dans les romans de notre écrivain.

#### 4.1.1.2. La « grande boucherie »

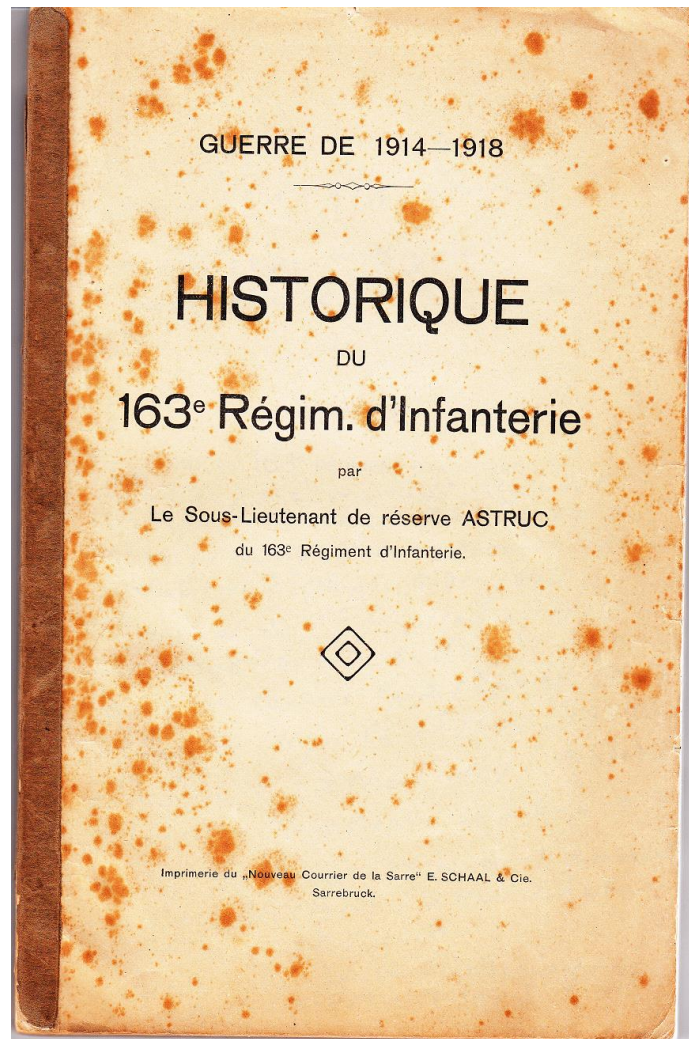
Le deuxième roman de la Trilogie, *Chemin de la Lanterne*, va, lui, s'organiser principalement autour de la « Grande » Guerre, la « première du siècle », comme il est annoncé sur la quatrième de couverture du roman paru chez Grasset. Cette guerre sera envisagée selon différents points de vue : point de vue du front, point de vue de l'arrière et des civils qui attendent leurs soldats, point de vue des blessés, point de vue des familles en deuil... Toutes les facettes de cette « grande boucherie » sont envisagées dans les moindres de leurs conséquences sur les hommes, les femmes et jusqu'aux générations qui suivront. La dominante historique vient en fait toujours en appui du personnage principal. Si dans *Avenue des Diables-Bleus*, l'héroïne, Maria, est la porte d'entrée sur l'Histoire de Nice, dans *Chemin de la Lanterne*, c'est Antoine, l'oncle, qui va occuper le devant de la scène et permettre au narrateur de raconter, à travers lui, moins la Première Guerre mondiale, encore qu'en sont dénoncées toutes les absurdités, que l'homme face à lui-même dans cette expérience extrême. D'ailleurs le ton est donné, *in media res*, puisque les premières lignes du roman sont sans équivoque mais sans introduction non plus :

Quand on se préparait à monter à l'assaut, certains priaient la Vierge ou le bon Dieu. Moi je me mettais dans un coin et je priais ma mère. Aujourd'hui, j'ai quatre-vingt-huit ans; quand ça ne va pas et le soir en me couchant, je la prie toujours. »<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> Claude Roy, *Défense de la littérature*, Éditions Gallimard, NRF (Collection « Idées »), 1968, pp. 115-116.

<sup>9</sup> *CL*, op. cit., p. 11.



44. Historique du 163<sup>ème</sup> régiment, retrouvé dans la bibliothèque de Louis Nucera

En fait, l'Histoire avec un grand « H » va se construire devant nous à partir de l'histoire d'Antoine, et réciproquement, tant cette guerre va influencer et changer le cours de sa vie :

Acteur d'une tragédie dont les vraies raisons lui échappaient, sa destinée placée dans d'étranges mains, des mains de stratèges, de techniciens, des mains abstraites, il avait tant vu mourir autour de lui que c'était miracle qu'il fût encore en vie. De l'horreur, il en avait bu tout son saoul. L'ivresse avait duré quatre ans : du 19 août 1914 [...] jusqu'au dernier coup de main allemand du 16 octobre 1918 [...].<sup>10</sup>

Bien entendu, dans ce roman, l'Histoire va prendre bien des chemins de traverse et ne va pas se cantonner à la Première Guerre mondiale, mais on peut dire qu'elle en est la dominante, comme l'Histoire de Nice est la « colonne vertébrale » d'*Avenue des Diables-Bleus*.

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 14.

#### 4.1.1.3. Grandeur et misère de la Résistance et de la Libération

Le dernier volume de notre Trilogie, *Le Kiosque à musique*, va prolonger cette ode historique et s'attacher plus particulièrement à la Seconde Guerre mondiale. Comme pour les deux autres romans, cependant de façon peut-être moins nette, c'est à travers l'un des personnages principaux de l'œuvre que l'Histoire prend vie : celui d'Aldo, le père de Mireille, revenu à jamais meurtri de l'univers concentrationnaire. On ne peut pas dire, contrairement aux deux autres romans, qu'il soit véritablement le personnage principal du roman. De fait, dans ce troisième roman, il ne se dégage pas à proprement parler de personnage principal. Peut-être envisagera-t-on plutôt une destinée familiale autour de laquelle va se focaliser l'histoire. Celle de Mireille et d'Aldo en est évidemment l'un des maillons forts :

Il fut jeté dans un camp en Allemagne, celui de Dora, là où des légions de spectres rayés fabriquaient des armes secrètes, dans la nuit des corridors et des tunnels, le vacarme des marteaux-piqueurs, les râles des agonisants, les hurlements des bourreaux. Il y demeura huit mois.<sup>11</sup>

D'ailleurs, la fiction rejoint la réalité, ou vice et versa, puisque le récit réel que fit le « père réel » de la « Mireille réelle », c'est-à-dire Suzanne, de son expérience du camp de concentration de Dora contribua à un livre témoignage coécrit par Jean Michel, ancien déporté lui-même, et Louis Nucera : *Dora*<sup>12</sup>.

Mais nous serions incomplets si nous limitons *Le Kiosque à musique* à l'évocation de la Seconde Guerre mondiale. Ce roman forme un tout avec un autre pan de l'Histoire, dramatique lui aussi, et qui marqua durablement le XXème siècle : la tragédie du rêve communiste, qui sera retracée plus avant.

Dans le roman, différents faits historiques sont envisagés : l'occupation allemande bien entendu, mais également celle qui la précéda et qui eut ses spécificités, l'occupation italienne. Lorsque la déportation est abordée, notons que, paradoxalement, plutôt qu'à Dora, la plus grande part est réservée, par une de ces absurdités qui accompagnent l'Histoire, à la déportation d'Aldo dans les camps soviétiques de Karaganda (Kazakhstan) et Aktioubinsk (près de Kouïbychev). Certes, l'occupant allemand et l'occupant italien subissent un sort sans appel sous la plume

---

<sup>11</sup> LKM, *op. cit.*, pp. 50-51.

<sup>12</sup> Jean Michel et Louis Nucera, *Dora. Dans l'enfer du camp de concentration où les savants nazis préparaient la conquête de l'espace*, Paris, Editions Jean-Claude Lattès, 1975.

de Nucera, mais l'Épuration conduite à la Libération ne bénéficie pas davantage à ses yeux de circonstances atténuantes. Comme si existait chez l'écrivain la volonté d'embrasser l'Histoire de la façon la plus « complète », la plus véridique et objective possible, sans s'en tenir au seul point de vue « officiel ». Il s'agit au contraire d'envisager l'Histoire dans sa globalité, lumières et ombres, pour se former Sa morale, qui n'a d'autre raison d'exister que d'être une morale, justement.

#### 4.1.1.4. L'intimité du Goulag

Au fil des romans, nous pouvons observer l'évolution politique du narrateur, évolution non rectiligne mais tortueuse et labyrinthique : du récit entendu enfant de la « Grande » Guerre, en passant par le souvenir de ses jeunes années où fleurit l'antisémitisme, du bruit des bottes des Allemands au bonheur de la Libération, jusqu'à la maturation politique du narrateur, définitivement revenu du communisme. Les événements historiques, les récits affectueux écoutés et entendus, le vécu émotionnel de certaines tranches de l'Histoire, finissent par former la « carte génético-politique » de chaque être humain. Le narrateur du *Kiosque à musique* a écouté les récits d'Aldo, son beau-père, et ses récits l'ont ébranlé et ont fini par l'amener à tourner peu à peu le dos à la passion communiste de ses plus jeunes années :

Sur le chemin de la liberté, la petite escouade rencontra des Soviétiques. « Nous ne pouvions mieux tomber », se félicitait Aldo. [...] Ils furent conduits à l'arrière. Sans ménagement. Aldo y demeura jusqu'en 1947.

Les Russes hésitèrent plus de deux années avant de le considérer français. « Italien, ressassaient-ils, espion, prisonnier ! »<sup>13</sup>

Ce Goulag intime, puisque découvert dans le secret de la famille de Mireille, est sans conteste un des éléments qui favorisa le renoncement à l'idéologie communiste que Nucera avait pourtant épousé dans sa jeunesse. D'autres rencontres en auraient peut-être décidé autrement, il n'en fut rien et la condamnation fut sans retour.

Enfin, il nous faudra consacrer une place à la guerre d'Espagne qui occupe également de nombreuses pages de la Trilogie. Toujours dans cette volonté d'embrasser le monde, d'avoir une vision « globale » de l'Histoire, le narrateur va

---

<sup>13</sup> LKM, *op. cit.*, pp. 51-52.



tenter d'envisager ce fait historique à partir de différents protagonistes qu'il a côtoyés dans sa vie, de son enfance à l'âge adulte, la plupart de sensibilité anarchiste. Car est-il possible d'être totalement objectif lorsqu'il s'agit d'Histoire ? Peut-on se défaire de sa propre histoire lorsqu'on envisage l'Histoire ?

Voici, simplement énoncées, les grandes dominantes qui parcourent les trois romans. Il ne s'agit nullement du relevé exhaustif que nous devrons effectuer plus tard, mais juste de restituer la « couleur » plus particulière de chacun d'eux. Ce qu'il convient de garder à l'esprit, c'est que l'Histoire nucerienne, tout comme la mémoire, tout comme le récit nucerien, n'est jamais linéaire ou chronologique. Tous les faits historiques se mêlent et s'entremêlent, le narrateur les esquisse, les abandonne pour d'autres, y revient, les évoque à nouveau, développe, justifie, nuance, digresse... Notre narrateur ne souhaite pas afficher l'assurance de l'Historien, il se veut néophyte, chercheur de terrain, il part en permanence des humains, de ceux qu'il a connus, croisés et qui ont eu leur part d'Histoire en train de se faire. Il pose des hypothèses et les rapportent à « taille humaine » pour les vérifier.

### 4.1.2. Une Histoire de France

Notre Trilogie balaye, nous l'avons vu, vingt-trois siècles d'Histoire de France. Mais il ne faut jamais perdre de vue qu'il s'agit d'une Histoire populaire qui nous est rapportée. Pour une fois, l'Histoire est vue d'en bas, pour et par les gens d'en bas. Le héros est un héros collectif, non pas le héros collectif messianique de la vision marxiste de l'Histoire, mais au contraire ce petit peuple, composé d'individus singuliers, placé malgré lui au cœur de tous les conflits et qui, dans son humilité non feinte, va faire de grandes choses, sans bruit. Nucera lui restitue ses titres de gloire, il fait de l'hommage qu'il veut lui rendre son sacerdoce. Il va donc toujours mettre en valeur l'action du peuple dans le déroulement des événements.

Voyons pour le moment cette Histoire de France, qu'arbitrairement nous allons reconstituer chronologiquement – alors qu'elle est fracturée, éclatée - au fil des trois romans, pour bien mettre en évidence son étendue :

Date	Événements historiques	Roman et page
250 av. J.-C.	Victoire des Phocéens sur les Etrusques	<i>ADB</i> , p. 54

	Fondation de Nikaia.	
250 après J.-C.	Répression des chrétiens au Mont des Martyrs.	LKM, p. 176
273	Denis, premier évêque de Paris, est décapité sur ordre du préfet Sisinius Pescennius.	LKM, p. 178
813	Nice ravagée par les Sarrazins.	ADB, p. 50
842	Jurement de Strasbourg.	LKM, p. 158
1133	Burchard cède Montmartre à Louis le Gros et à la reine Adélaïde.	LKM, p. 179
Début XIIème	Les luttes entre les Badat et les Caïs de Pierlas.	ADB, p. 111
XIIIème	Les Génois démantèlent la citadelle de Nice.	ADB, p. 79
XIIIème	Blacas, seigneur d'Eze.	ADB, p. 198
XIIIème	L'apôtre des Gaules canonisé.	LKM, p. 179
XVIème, 8 octobre 1530	La crue du Paillon.	ADB, p. 142
15 août 1534	« <i>Le Biscaien Ignace Lopez de Loloya et ses six compagnons des commencements firent vœu de pauvreté, de chasteté, d'œuvrer à la conversion des infidèles [...] dans la crypte des Martyrs. L'ordre des Jésuites naissait.</i> »	LKM, p. 179
XVIème, 1536-38	Allusion à la guerre entre Charles Quint et François Ier.	ADB, p. 53
XVIème, 5 août 1543	Attaque des Turcs.	ADB, p. 51
Été 1543	Le siège de Nice.	ADB, p. 215
1590	Gabrielle d'Estrées et Henri IV.	LKM, p. 177
XVIème	Les prédicateurs à Villefranche.	LKM, p. 159
1607	Béatification d'Ignace Lopez de Loyola.	LKM, p. 179
1622	Canonisation d'Ignace Lopez de Loyola.	LKM, p. 179
1647	Les Barbares accostent à Nice et capturent des esclaves.	CL, p. 21
1648-1653	La Fronde.	LKM, p. 84
Milieu du XVIIème	Les bouquinistes des quais de Paris sont interdits.	LKM, p. 184
1689	Vœu d'édifier une basilique à la gloire du Sacré-Cœur de Jésus.	LKM, p. 191
1706	« [...] <i>le duc de Berwick, obéissant à Louis XIV, acheva de démolir la forteresse saccagée.</i> »	ADB, p. 79
Début XVIIIème	Philippe d'Orléans chasse les bouquinistes des quais parisiens.	LKM, p. 184
1708	Reconnaissance de la souveraineté de Louis XIV et hommage de fidélité de la communauté de Villefranche.	LKM, p. 158
23 août 1754	« <i>Louis XVI était de ce monde.</i> »	LKM, p. 178
1 <sup>er</sup> juillet 1766	Le chevalier de la Barre est supplicié.	LKM, p. 190
Entre 1776 et	Le Chemin des Dames, est emprunté	CL, p. 148

1789 [En fait en 1784. Précisé par nous.]	par Adélaïde et Victoire, filles du roi Louis XV [Louis Nucera écrit à tort : « <i>Louis XIV</i> ». Précisé par nous.] pour se rendre au Château de La Bove, près de Bouconville-Vaucaire, dans l'Aisne.	
1793	Le comportement des armées révolutionnaires.	<i>ADB</i> , p. 215
1793	La guillotine arrive à Nice.	<i>ADB</i> , p. 111
29 septembre – 23 décembre 1793	Le général d'Anselme [Louis Nucera écrit : Danselme. Précisé par nous.] est à Nice. Sa sœur et celle de Robespierre l'attisent.	<i>CL</i> , p. 234
27 mars – 22 décembre 1794	Napoléon Bonaparte séjourne à Nice.	<i>ADB</i> , p. 187
2 décembre 1805	Les guerres napoléoniennes. Austerlitz.	<i>CL</i> , p. 40
1814	Les cosaques à Paris.	<i>LKM</i> , p. 187
1815	Waterloo.	<i>CL</i> , p. 40
1830	Prise d'Alger et fin des incursions des « infideli » sur le littoral et de la prise d'otages, source de rançons.	<i>CL</i> , p. 95
1840	Construction de Notre-Dame-de-l'Immaculée-Conception.	<i>ADB</i> , p. 139
1851-1870	Louis Napoléon Bonaparte, Napoléon III.	<i>CL</i> , pp. 95 et 225
1856-1858	Construction du « <i>château de l'Anglais, construit à la veille du plébiscite par un passionné d'architecture indoue : M. Smith.</i> »	<i>ADB</i> , p. 60
1860	La commune de Montmartre s'unit à Paris.	<i>LKM</i> , p. 179
1860	« <i>Pierre Sola [...] évêque qui œuvra pour le rattachement de Nice à la France</i> ».	<i>ADB</i> , p. 97
1860	Rattachement de Nice à la France en présence de Napoléon III et de l'Impératrice Eugénie.	<i>LKM</i> , p. 154
23 ou 24 juillet 1873	L'Assemblée nationale déclare d'utilité publique la construction d'une église sur la butte Montmartre.	<i>LKM</i> , p. 191
1875	<i>Edification</i> de la cathédrale de Monaco.	<i>LKM</i> , p. 157
1881	Incendie de l'Opéra de Nice.	<i>ADB</i> , p. 80
24 décembre 1898	Première voiture à pétrole pilotée par Louis Renault.	<i>LKM</i> , p. 187.
1912	Le général Gallieni décide d'habiller les soldats français en bleu horizon.	<i>CL</i> , p. 151
1914 - 1918	Première Guerre mondiale, la « Grande Guerre ».	<i>ADB</i> , pp. 9 et 32, <i>LKM</i> , pp. 79 et 90, et <i>CL</i>
19 août 1914	Bataille de Tagolsheim.	<i>CL</i> , p. 14
5 au 9 septembre 1914	Bataille de l'Ourcq, recul de l'armée de Von Kluck.	<i>CL</i> , p. 191
5 au 12	Première bataille de la Marne.	<i>CL</i> , p. 88

septembre 1914		
26 septembre au 11 octobre 1914	Combats de Bouconville et du bois de Géréchamp.	<i>CL</i> , p. 86
17 au 31 octobre 1914	Bataille de l'Yser – Le roi des Belges passe les troupes du 106/3 en revue.	<i>CL</i> , p. 227
Mars 1915 à mars 1916	La campagne de Flirey.	<i>CL</i> , pp. 89 et 244
6 avril 1915	Tranchée d'Aulois.	<i>CL</i> , p. 244
25 avril 1915 au 9 janvier 1916	Bataille des Dardanelles. Le front de Gallipoli.	<i>CL</i> , p. 191
21 février au 19 décembre 1916	Bataille de Verdun.	<i>CL</i> , pp. 15, 185-186, <i>LKM</i> , p. 90
20 avril 1918	Bataille de Champagne.	<i>CL</i> , p. 203
16 octobre 1918	Dernier coup de main allemand dans la vallée de la Thur.	<i>CL</i> , p. 14
11 novembre 1918	Armistice.	<i>CL</i> , p. 227
1920 - 1921	Occupation de la Silésie par les troupes françaises.	<i>ADB</i> , p. 32
Mai 1936	Victoire du Front Populaire en France.	<i>ADB</i> , p. 34
18 juillet 1936 – 1 <sup>er</sup> avril 1939	Guerre d'Espagne.	<i>LKM</i> , pp. 31-32
Octobre 1938	Retrait des Brigades internationales d'Espagne. Retraite de l'Ebre.	<i>LKM</i> , p. 29
28 mars 1939	Prise de Madrid par les Franquistes.	<i>LKM</i> , p. 29
23 août 1939	Signature du Pacte Germano-soviétique.	<i>LKM</i> , p. 32
1939 - 1945	La Seconde Guerre mondiale.	<i>ADB</i> , p. 37, <i>LKM</i>
11 novembre 1942	Occupation italienne de Nice.	<i>ADB</i> , p. 63
1942	Un Niçois écrit à Pétain.	<i>LKM</i> , p. 90
1942 - 1944	Suzanne Buisson, SFIO, héroïne de la Résistance.	<i>LKM</i> , p. 188
11 novembre 1942	L'armée italienne occupe la ville de Nice.	<i>ADB</i> , p. 63
10 Septembre 1943	Occupation allemande, entrée des chars allemands dans Nice.	<i>LKM</i> , p. 90
Fin 1943 (début 1944 ?)	Arrestation et déportation d'Aldo au camp de Dora en Allemagne.	<i>LKM</i> , pp. 49 à 52
26 mai 1944	Bombardement de Nice par l'aviation alliée.	<i>ADB</i> , p. 12
11 juin 1944	Mort de François Gallo, résistant, tué par les Allemands à Saint-Julien de Verdon.	<i>CL</i> , p. 215
7 juillet 1944	Ange Grassi et Séraphin Torrin, résistants FTP, sont pendus par les Allemands en plein Nice et exposés aux yeux de tous.	<i>ADB</i> , p. 197
27 août 1944	Les Allemands dynamitent le port de Nice.	<i>ADB</i> , p. 139
28 août 1944	Libération de Nice.	<i>ADB</i> , p. 68

1944 - 1945	Les GI's américains à Nice.	<i>ADB</i> , p. 39
15 avril 1945	Les Anglais libèrent le camp de Dora.	<i>LKM</i> , p. 101
1944 - 1945	L'Épuration.	<i>LKM</i> , p. 118
1945 - 1947	Aldo dans les camps soviétiques.	<i>LKM</i> , pp. 100 à 104 et 208
Février 1948	Le « Coup de Prague ».	<i>ADB</i> , p. 126
Automne 1948	Grève des mineurs. Répression.	<i>ADB</i> , p. 126
29 juin 1958	Krouchtchev reçoit Paul Reynaud à Moscou.	<i>LKM</i> , p. 21
1962	Exode des Pieds-noirs et des Harkis vers la France.	<i>LKM</i> , p. 212
Mai-Juin 1968	Les événements, la grève générale.	<i>LKM</i> , p. 184
16 octobre 1979	Raz de marée à l'aéroport de Nice. Neuf ouvriers tués ou disparus.	<i>CL</i> , p. 174

A la lecture de ce tableau chronologique de l'Histoire de France, une constante se dégage nettement : Louis Nucera met toujours en valeur le peuple. Celui-ci est à la fois victime et héros. Le fait historique est la plupart du temps envisagé à travers un homme, une femme, même le plus humble. C'est toujours sur le plan humain que se place notre narrateur. L'événement historique n'est jamais relaté pour lui-même. Il n'est là que pour montrer soit ses conséquences sur les humbles, soit pour montrer que seul le peuple est le vrai héros. Lorsqu'un parti pris est adopté, il bénéficie toujours aux « petits », aux « faibles ». Prenons un seul exemple pour illustrer notre propos : lorsque, dans *Avenue des Diables-Bleus*, le narrateur relate la lutte entre deux familles, les Badat et les Caïs-de-Pierlas au XII<sup>ème</sup> siècle, son affection penche sans nul doute possible vers les Badat, « *une des plus vieilles familles niçoises* », nous dit-il. Et il ajoute malicieusement à propos des Caïs de Pierlas : « [...] (*comment pouvait-on s'appeler ainsi ? me demandais-je enfant*) [...] ». <sup>14</sup> Et dans une asyndète qui en dit long, le conflit des deux familles est ainsi ramassé :

Ceux-là s'appuyaient sur le peuple. Ceux-ci étaient partisans des comtes de Provence. De leurs luttes devait naître une république.<sup>15</sup>

L'Histoire est ainsi toujours orientée. Il n'est pas tant question d'engagement au sens politique du terme, que d'engagement au service du peuple. Si le peuple fait mal, pour notre narrateur, il existe toujours une bonne raison qui l'y pousse, ou une raison qui relativise son erreur.

---

<sup>14</sup> *ADB*, op. cit., p. 110.

<sup>15</sup> *Ibid.*, pp. 110-111.

### 4.1.3. D'une Histoire touristique à une Histoire politique

Lorsque le lecteur pénètre dans l'œuvre de Louis Nucera, il peut éprouver pendant quelques instants le sentiment d'ouvrir une Histoire touristique, certes « un peu plus » littéraire que celle qu'il a l'habitude de parcourir, mais une Histoire touristique tout de même... Cette sensation ne dure pas. Dans les guides touristiques, une part est toujours réservée à l'Histoire de la région, comme nous l'avons vu pour la géographie, la faune, la flore, le folklore. Les entrées varient d'un guide à l'autre : « *Un peu d'Histoire* », « *Histoire et langue* », « *Histoire des Alpes-Maritimes* », mais le contenu est sensiblement le même. Préhistoire, Antiquité, Moyen Âge, Temps Modernes, XIXème et XXème siècles, les mêmes périodes jalonnent ces ouvrages. Nous avons vu précédemment à quel point la Trilogie niçoise donnait à lire une véritable Histoire de France. Voyons donc maintenant comment un fait historique devient littérature. Si nous nous conformons à la définition de la littérature donnée par Gérard Genette, un nouveau problème se pose alors à nous : « *Le langage est créateur lorsqu'il se met au service de la fiction* [...] ». <sup>16</sup>

Notre premier chapitre a statué sur le genre de l'œuvre de Louis Nucera, qui n'est ni fiction, ni roman, ni autofiction... Alors, ne serait-elle pas non plus littérature ? Gérard Genette, un peu plus loin dans son ouvrage, complique encore notre raisonnement en annonçant vouloir examiner :

[...] les raisons que pourraient avoir le récit factuel et le récit fictionnel de se comporter différemment à l'égard de l'histoire qu'ils « rapportent », du seul fait que cette histoire est dans ce cas (censée être) « véritable » et dans l'autre fictive, c'est-à-dire inventée par celui qui présentement la raconte [...]. <sup>17</sup>

Or, chez Nucera, l'histoire racontée n'est pas « fictive », elle convoque même à tout moment l'Histoire; et pourtant, nous avons bien là une œuvre littéraire. Alors voyons ce qui la différencie d'un ouvrage du type guide touristique comme d'un autre du type purement historique. Examinons, par exemple, ce qui est dit du siège du château de Nice dans le *Guide Gallimard des Alpes-Maritimes* :

Une place forte convoitée

---

<sup>16</sup> Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Éditions Seuil, 1991, p. 17.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 67.

En 1538, les Français, alliés des Turcs, assiègent la ville. Catherine Ségurane, une lavandière niçoise, s'illustre pour l'éternité en s'emparant de leur étendard; les ennemis dévastent la ville basse mais le château résiste.<sup>18</sup>

Prenons maintenant l'*Histoire du pays niçois* de René Liautaud que Louis Nucera a longuement utilisé et annoté :

Le 15 août, au matin, cent vingt galères turques, sortant de Villefranche, vinrent bombarder Nice, tandis que les batteries françaises accentuaient leurs tirs, déjà bien nourris.

Ensuite, les Franco-Turcs se lancèrent à l'assaut des murailles que toute la population, hommes et femmes, essayait de défendre. On repoussa une première attaque. Bientôt, une autre fut lancée. Turcs, Provençaux, Français s'accrochant aux échelles et aux moindres aspérités, menacèrent de déborder les défenseurs, Niçois et Savoyards qui, un instant faiblirent puis, se reprenant, réussirent à repousser, une fois de plus, les assaillants.

C'est alors que se serait distinguée Catherine Ségurane, une intrépide fille du peuple. Elle aurait abattu un enseigne turc alors que celui-ci s'employait à planter l'étendard du Croissant au sommet du bastion Sincaire.

Un nouvel assaut n'eut pas plus de succès.<sup>19</sup>

Et pour finir, voyons la version littéraire, poétisée, à laquelle aboutit notre auteur :

Le 15, jour de l'Assomption, la tour Sincaire fut coupée en deux. La garde ottomane se rua afin de porter l'estocade. Elle était grande, forte, portait une longue chevelure d'un noir corbeau. Ses yeux étaient immenses. Certains la trouvaient belle. D'autres laide, car ils considéraient ses traits trop virils, sa robustesse trop marquée. Ils la surnommaient « la Maufacia » - la mal faite : le tact appartient à toutes les époques. Par sa présence et ses cris de furie elle rallia les fuyards, les galvanisa par sa bravoure. Armée d'un battoir, elle s'élança vers le parapet le plus proche. Là, elle attaqua un enseigne turc, s'empara de son étendard. De voir le drapeau vert orné du croissant de l'Islam aux mains de l'ennemi freina l'offensive ottomane. Le combat s'équilibrait. Au plus fort de la bataille, elle se jucha sur un merlon de créneau, baissa son pantalon et montra aux assaillants la partie la plus charnue de son anatomie. [...] Les morts étaient innombrables, tout était dévasté, mais la ville était sauvée.<sup>20</sup>

Nous voyons là, à l'œuvre, la mise en récit de l'Histoire que nous étudierons en détail ultérieurement. C'est à travers une mise en abyme que nous est présenté le siège de Nice. Le narrateur se promène dans les rues de Nice et le « hasard » l'amène rue Ségurane : « *Je quitte la place Garibaldi et emprunte la rue Ségurane.* »<sup>21</sup>

---

<sup>18</sup> *Alpes Maritimes, Provence Alpes Côte d'Azur, op. cit.*, p. 184.

<sup>19</sup> René Liautaud, *Histoire du pays niçois*, Monaco, Éditions du rocher, 1971, p. 134.

<sup>20</sup> *ADB, op. cit.*, pp. 52-53.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 49.

Cette rue le ramène au temps de son enfance et à ses proches : « [...] *dans cette rue, mon grand-oncle s'exaltait.* »<sup>22</sup>

Suit alors le portrait de ce personnage haut en couleurs, son portrait physique tout d'abord : « *Sa tête était grosse [...] ses oreilles [...] petit [...].* » Le portrait moral nous est ensuite révélé : « *gaieté [...] entrain [...] travail, le billard, la lecture. [...] Fêru d'histoire locale [...].* »<sup>23</sup>

Le récit du siège de Nice tel que le faisait l'oncle est littéralement mis en scène :

[...] il s'indignait [...] il répondait [...] Il rajoutait [...] affirmait-il [...] Il recensait [...] Il prenait fait et cause [...] Son humeur et ses recherches influençaient sa relation de l'histoire [...].<sup>24</sup>

Le récit se libère ensuite pour laisser parler l'Histoire et le lecteur pénètre au cœur de la bataille, il entend les combats, il voit les assaillants :

C'est le 5 août 1543 que le gardien de la mer, depuis la tour Bellanda, sonna l'alarme. [...] Les assaillants, commandés par le duc d'Enghien, progressaient. Les bombardements étaient continuels [...].<sup>25</sup>

Le narrateur garde alors le plus pittoresque pour la fin, laissant planer un suspense proprement intolérable : « *Tout sembla perdu [...]* », quand douze lignes plus loin, enfin, le soulagement arrive : « *Alors surgit une lavandière : Catherine Ségurane.* »<sup>26</sup>

Le portrait du personnage, fictif ou réel, de même que l'action qu'elle va mener sont dignes d'un roman de cape et d'épée. Plus rien à voir donc avec le récit brut et froid des livres d'Histoire. Catherine Ségurane prend vie, s'émancipe et bouge sous nos yeux, le romancier lui offre un physique, il lui concède la parole. Tout est fait pour que le lecteur y croit, jusqu'au surnom usuel, « *la Maufacia* », et à l'anecdote grivoise de son séant montré à l'ennemi !

Le narrateur abandonne en effet l'Histoire pour revenir à son histoire, à son oncle et à un clin d'œil piquant : « *Voilà comment mon grand-oncle retraçait le siège de Nice du mois d'août 1543. [...] La Maufacia et ses fesses l'inspiraient.* »<sup>27</sup>

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 50-51.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 53.



Dans le guide touristique, l'anecdote de la légende occupait trois lignes ; dans le livre d'Histoire douze; chez Louis Nucera, ce sont cinq pages truculentes faites d'aventures, de suspense et de vie. Mais au-delà de ce morceau de bravoure, Louis Nucera nous livre une Histoire au sens politique fort. L'Histoire est du côté du peuple. Le siège de Nice n'a d'intérêt, quatre siècles plus tard, que pour mettre en relief la « simple » lavandière, pour vanter son courage, sa hardiesse, même si Nucera, et son humour le montre, ne se fait pas trop d'illusion sur l'historicité de « sa » Catherine. Qu'importe ! Pour l'écrivain, le « fait » historique, fût-il controversé, vient en appui d'une morale collective et populaire. L'Histoire appartient au peuple, l'Histoire est écrite par le peuple. Ces cinq pages n'auraient pas leur place dans un guide touristique qui ne fait que rappeler la légende, indique le lieu du monument érigé en l'honneur de Catherine Ségurane mais n'a certainement pas vocation à lui redonner vie, ce que seul l'écrivain peut et sait faire.

Au fait, Catherine Ségurane : légende ou réalité ? Les historiens n'ont pas fini de se déchirer sur ce point et d'en appeler à des raisonnements fondés sur des calculs de probabilité, faute de témoignages irréfutables. Mais qu'importe : ce qui prévaut chez Nucera, c'est la « *substantifique mouelle* »<sup>28</sup> littéraire et politique du personnage évoqué. La figure de Catherine Ségurane, humble et femme, a déjà fait l'objet de controverses politiques au XIXème : pour certains Niçois, elle symbolisait la figure emblématique de l'attachement de Nice à la Savoie et le refus de la voir rattacher à la France. Ce n'est pas cet aspect politique qu'en a retenu Nucera, mais son appartenance au petit peuple, et la symbolique populaire qu'elle incarne, dans son acception la plus noble. Les hommes se battaient, les nobles commandaient et payaient éventuellement de leur personne, mais, au final, c'est « la lavandière » qui montre le chemin et fait preuve du courage qui emporte la victoire. Le vrai courage et le remède à ce XXème siècle désabusé, sont dans le camp des humbles. C'est une leçon de morale que nous livre le narrateur, bien plus qu'un récit d'Histoire : il faut suivre l'exemple de Catherine Ségurane qui n'accepte ni fatalité, ni leçon des plus forts mais se donne la force de combattre pour l'indépendance de sa ville et de ses habitants.

---

<sup>28</sup> François Rabelais, *op. cit.*, p. 38.

#### 4.1.4. Au cœur des basculements du siècle

Louis Nucera appartient à cette génération qui s'est retrouvée à un moment de perte d'équilibre et de dilution des certitudes en France. Après les deux guerres, qui ne laissaient pas le temps de se poser de questions, et la folle euphorie de l'après-guerre, le bilan est douloureux : l'expérience des camps de concentration a entraîné un point philosophique de non-retour. Pour la génération qui a vingt ans au début de la guerre froide, les illusions ne sont plus de mises, la paix n'a plus beaucoup de sens. Il faut vivre sans espoir et sans certitudes. Louis Nucera évolue sur un terrain instable, au cœur d'une histoire faite de « basculements » : basculement géographique tout d'abord avec l'histoire de sa famille, de son immigration et de son intégration à conquérir; basculement économique et social, ensuite, avec les mutations profondes vécues par la Côte d'Azur puis la crise économique qui débute au milieu des années 70, avec le « boom » touristique et immobilier qui signifia la « fin » de... beaucoup de principes : fin du Nice populaire, fin d'une identité ouvrière revendiquée. C'est cette perte de repères traumatisante et cette recherche de nouveaux points d'ancrage qui surgissent à travers cette « faim d'Histoire » qu'éprouve le narrateur, en réponse à cette sorte de « fin de l'Histoire » que nous allons maintenant tenter de mettre en évidence.

##### 4.1.4.1. Au cœur de l'immigration

Particulièrement dans *Avenue des Diables Bleus*, c'est une Histoire de l'immigration italienne qui nous est rapportée, à travers la destinée de deux familles, celle du narrateur et celle de Maria<sup>29</sup>. Là encore, l'écrivain parvient à mêler histoire et Histoire, à tel point que le lecteur finit par ne plus bien savoir laquelle est « la petite », laquelle est « la grande » ! Si le récit qui nous est livré de ces deux parcours d'immigration parallèles est le point de vue d'une intégration, dirons-nous, réussie, il est peut-être utile de rappeler qu'à l'époque, il n'en fut pas toujours ainsi et que

---

<sup>29</sup> Georges Duby et Fernand Braudel, *La Méditerranée, Les hommes et l'héritage*, op. cit., : « L'Italie a sans aucun doute été la plus transformée par cette récente mobilité des hommes. En un peu plus d'un siècle (1860-1970), elle a enregistré plus de 25 millions de départs – pas tous définitifs il est vrai : soit la moitié de sa population de 1960. [...] ils gagnent l'Europe, et surtout la France [...] le chiffre record de 872 598 en 1913. », p. 125.

l'accueil réservé aux Italiens, surnommés « *Mussolini macaroni* »<sup>30</sup>, ne fut pas aussi positif qu'on veut bien le dire aujourd'hui :

Ce Calabrais n'avait pas appris à vivre. Ces gens-là ne sont pas civilisés. La sauvagerie trottera toujours dans leur tête. Les vrais Niçois et Carrassins en étaient convaincus.<sup>31</sup>

Louis Nucera ne porte pas de jugement dans ses romans : il n'accuse pas, il laisse parler l'Histoire qui, à elle seule, nous révèle ce que pouvaient être les vexations, les complexes d'un peuple déraciné qui très vite s'efforça de renoncer, autant que faire se peut, à sa langue pour s'intégrer, se fondre dans une société qui acceptait tant bien que mal de lui ouvrir ses portes. Cette tranche d'Histoire se trouve, comme toujours, évoquée à travers un personnage. Dans *Avenue des Diables-Bleus*, c'est Maria qui est l'immigrée en peine de prendre sa place dans sa nouvelle patrie.

L'immigration italienne s'est renforcée sur la Côte d'Azur à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, à compter des années 1860-1870. Elle est cependant présente tout au long des siècles précédents, les nobles faisant souvent appel à des populations ligures pour repeupler terres et villages après des guerres, des épidémies... : « *On avait même fait appel à des Génois pour repeupler les environs quand les populations furent décimées par la peste.* »<sup>32</sup>

Sur Nice, cette immigration répondait aux besoins de développement touristique du littoral et de main d'œuvre que celui-ci entraînait. Dans ces premières années, l'immigration se fait essentiellement pour des raisons économiques : les Italiens qui arrivent en France fuient misère et famine. Ils sont pour la plupart issus du milieu agricole :

Aldo était son prénom. Né en Ligurie, il était venu à Nice, adolescent encore, en quête d'un emploi sérieux. Fils d'une ouvrière agricole, il s'était vite aperçu que la terre ne nourrit pas obligatoirement ceux qui la cultivent. Elle ne les habille pas non plus.<sup>33</sup>

[...] en Italie, on était tellement pauvre, chez nous, que c'est avec des sacs qu'on habillait les enfants...<sup>34</sup>

Par la suite, l'immigration sera de double nature, à la fois économique et politique – avec la prise de pouvoir de Mussolini -. Après la Première Guerre mondiale et la

---

<sup>30</sup> ADB, *op. cit.*, p. 34.

<sup>31</sup> CL, *op. cit.*, p. 79.

<sup>32</sup> ADB, *op. cit.*, p. 50.

<sup>33</sup> LKM, *op. cit.*, p. 43.

<sup>34</sup> ADB, *op. cit.*, p. 84.

baisse démographique qu'elle a entraînée, l'arrivée en 1921 de 450.000 italiens sur le territoire français dont 75.000 dans les Alpes-Maritimes apparaît comme providentielle; en 1931, on dénombrera en France 1.000.000 d'immigrés italiens, dont 120.000 dans le seul département des Alpes Maritimes.

Selon Stéphane Fabre, chaque quartier de Nice recueille ses immigrés en fonction de leur catégorie socioprofessionnelle :

La Promenade des Anglais est le quartier hôtelier, Gairaut l'agricole, l'avenue de la gare (la future avenue Jean Médecin) le central. [...] les quartiers ouvriers [...] la vieille ville et le port [...].<sup>35</sup>

Néanmoins, il nuance son propos en précisant que l'immigration était surtout concentrée dans la vieille ville. Ainsi, « 72% de la population étrangère de la rue Ségurane est italienne » et « [...] ce sont les habitants d'un niveau de vie très bas qui y habitent. »<sup>36</sup>

Nous avons parlé de l'origine de l'immigration, des raisons (politiques ou économiques) qui la sous-tendent. Celle-ci s'accompagne d'une forme de rejet au sein du pays accueillant. Les points de désaccords sur la période allant de 1860 à 1914, qu'étudie plus spécialement Stéphane Fabre, sont nombreux; mais un des principaux éléments de discorde, essentiellement économiques, tient aux conditions d'embauche de ces immigrés et touche les plus humbles d'entre eux. Ainsi, Maria arrive peu après à Nice : « [...] elle fut femme de ménage dès qu'elle s'installa à Nice en 1920 [...] »<sup>37</sup>

Les Italiens acceptent bas salaires et exploitation pour être sûrs, tout d'abord de pouvoir survivre et, ensuite, dans l'espoir de pouvoir plus facilement s'intégrer. Mais cette concurrence n'est pas vue d'un bon œil par les Niçois. Nous en aurons une idée à travers les « soucis » rencontrés par Maria à la fabrique de bière lorsqu'elle pulvérise le record de cadence de ses collègues de travail :

De ce jour-là, ses ennuis commencèrent à la fabrique. Son zèle déplaisait à la plupart des employés. Maria avait métamorphosé en prouesse la monotone contrainte d'une cadence. La direction la citait en exemple. On voulut augmenter le rendement des étiqueteuses. Elles résistèrent. On la boudait. Maria la paysanne ne comprenait pas. Qu'y pouvait-elle ? Elle agissait sans but. [...] Il fallut du temps pour que Maria soit

---

<sup>35</sup> Stéphane Fabre, *La Colonie italienne de Nice, 1860-1914*, mémoire de maîtrise sous la direction de Ralph Jean-Claude Schor, Université de Nice, 1988, non publié, p. 2.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 2.

<sup>37</sup> ADB, *op. cit.*, p. 16.

admise par ses camarades. [...] il existe une collègue de la fabrique qui continue à en vouloir à la grand-mère des performances de Maria.<sup>38</sup>

Ce sentiment d'injustice fut le ressenti de familles entières et le jeune Nucera qui, rappelons-le, est le fils de celui « *qui n'est pas là* », de par son nom et malgré son statut de pupille de la nation, l'a ressenti au plus profond de lui. De là nous viennent ces récits qui d'un côté, narrent la fierté d'avoir réussi à s'intégrer, tout en revendiquant de l'autre des origines étrangères. Si les immigrés italiens se sont concentrés, comme nous l'avons dit, dans une zone bien spécifique de la ville, c'était bien entendu parce que, financièrement, ils n'avaient pas le choix :

Comment vivait-on dans ces maisons, formant des cours intérieures, et dont les paliers sont à ciel ouvert ?... [...] On savait tout sur les voisins. Il y avait les bruits, les cris, les malédictions, les bagarres, les amours et les décès, les pleurs des gosses et des femmes battues [...].<sup>39</sup>

Mais cette promiscuité tient aussi au désir d'affronter soudés les difficultés, de recréer une « petite Italie », peuplée de Niçois fiers de leurs origines, parlant encore entre eux la langue de leurs ancêtres et ne souffrant pas de la différence « [...] *au milieu de ces gens qui tantôt s'en voulaient de respirer le même air et, d'autres fois, se sentaient unis parce qu'ils venaient du même pays et qu'au fond ils avaient des soucis communs* [...] ». <sup>40</sup>

Nous l'avons vu dans notre chapitre sur la géographie, certains d'entre eux ne s'aventuraient jamais à l'extérieur; le quartier était envisagé comme un « village », comme une fin en soi. Au-delà, c'était l'« étranger » et tous les dangers que cela pouvait supposer :

Des diables bleus on n'en voit plus. [...] Voilà [...] la partie de l'avenue que nous fréquentions ma mère et moi. Le pont de chemin de fer qui la traverse établissait comme une frontière.<sup>41</sup>

Pour ce petit peuple d'immigrés, la moindre progression sociale s'apparente à une conquête. Ce qui est intéressant dans l'œuvre de notre écrivain, c'est la superposition des points de vue de différentes générations : la première, celle de la grand-mère,

---

<sup>38</sup> *Ibid.*, pp. 122-123.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 209.

Maria, et de l'oncle du *Chemin de la Lanterne*; la seconde, celle des parents du narrateur et de Mireille et la dernière, celle des plus jeunes, Jean, Mireille. Forcément, tous n'ont pas le même ressenti, mais ils gardent en eux cette appartenance. L'histoire tragique de la mère d'Aldo, décapitée par la faux dans les champs italiens a forcément influencé plus tard l'imagination de l'écrivain :

[...] il put la convaincre de s'installer à Nice. Une faux qui dépassait d'un chargement de fourrage tiré par un tracteur le lui interdit; Elle fut décapitée sur le bord de la route alors qu'elle s'en retournait aux champs, à la nuit tombante.<sup>42</sup>

Claude Roy a admirablement montré à quel point chaque écrivain écrit avec la part de « folie » qui est la sienne, en rappelant les tares, maladies physiques ou mentales que chacun d'entre eux a porté au fond de lui, mais il a surtout montré à quel point la littérature est en fait davantage le « traitement », le « remède » que le symptôme de cette « folie » :

[...] un des premiers résultats de la bonne littérature c'est peut-être de nous aider à guérir de la maladie première, qui est de croire que nous sommes seuls à être comme nous sommes, seuls à nous sentir seuls, seuls à nous sentir tour à tour coupables d'être là et stupidement triomphants de l'être, seuls à n'être pas pareils-aux-autres.<sup>43</sup>

Nous ressentons dans l'œuvre de Louis Nucera ce besoin de ne pas être seul, nous l'avons déjà évoqué, le besoin d'appartenir à un groupe, à une communauté. Cette œuvre est aussi construite autour de non-dits. Tous les spécialistes de l'immigration italienne notent à quel point il a été difficile d'être italien en 1940, lorsque Mussolini a déclaré la guerre à la France alors que celle-ci était déjà vaincue par Hitler : les Italiens de France furent considérés comme des traîtres – d'autant qu'il y avait dans la communauté italienne de Nice des thuriféraires organisés et bruyants du Duce - et beaucoup même durent fuir et retourner en Italie par peur des représailles. C'est peut-être ce qui a rendu la vie difficile pour les plus humbles qui ne trouvaient finalement grâce aux yeux de personne : pendant l'occupation italienne de Nice, ayant pourtant fui l'Italie pour échapper à la répression mussolinienne, ils étaient considérés comme des ennemis côté « Français » et évidemment comme traîtres côté fasciste, et à la Libération, certains d'entre eux, à tort ou à raison, furent poursuivis pour collaboration avec les fascistes, car tout italien était un « fasciste » en puissance

---

<sup>42</sup> LKM, *op. cit.*, p. 43.

<sup>43</sup> Claude Roy, *Défense de la littérature*, *op. cit.*, p. 25.

en ces moments troublés. Il en est ainsi d'Anselmo, le mari de Maria, coupable d'avoir reçu chez lui un soldat italien, de parenté éloignée; Anselmo doublement suspect parce qu'« [...] *il a le culot d'avoir une moustache à la Hitler !* »<sup>44</sup> Il en est de même pour Aldo, échappé du camp de Dora et qui se porte au-devant des Soviétiques, ses camarades de « *la patrie des prolétaires* »<sup>45</sup>, mais est arrêté et traité comme un « ennemi fasciste » parce qu'italien :

[...] n'avait-il pas porté l'uniforme français en 39 ? Pourquoi les Russes l'avaient-ils interné ? (Aldo) martelait la question. Elle l'obsédait. Plus de deux ans ! Alors qu'il pouvait croire qu'après Dora on le prendrait pour un héros !<sup>46</sup>

Le personnage d'Anselmo reflète bien cette double problématique subie par les petits qui n'avaient comme souci que de parvenir à survivre en milieu hostile et subissaient les assauts des uns et les autres :

Que penseraient [...] certaines personnes [...] en voyant un soldat de l'armée ennemie pénétrer dans la maison ? [...] Comment expliquer qu'il s'agissait d'un parent et qu'on ne pouvait lui fermer la porte <sup>47</sup>?

Le narrateur ne semble pas avoir souffert – il n'en parle qu'à propos de la famille de la grand-mère de Suzanne – de ce sentiment de méfiance vis-à-vis de la communauté italienne. Pourtant, il a douze ans en 1940, seize en 1944 et serait donc parfaitement en âge de se rappeler de sa propre confrontation avec ce climat anti-italien.

Ainsi, l'ami Franck évoque, dans une lettre à Louis Nucera intégrée à la fin de *L'Ami*, ce racisme ambiant :

Je repense souvent aux gosses italiens, fils d'exilés politiques qui vivaient à Nice à la veille de la guerre de 39-45. Comme leurs parents, ils étaient dos au mur. [...] "Sales Rital ! Macaroni ! Retourne dans ton pays !" étaient les arguments les plus employés. Devant leur profondeur, le métèque ne pouvait riposter que par des coups de poing. On sauve la face en se la cassant.<sup>48</sup>

---

<sup>44</sup> ADB, *op. cit.*, p. 68.

<sup>45</sup> LKM, *op. cit.*, p. 51.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>47</sup> ADB, *op. cit.*, p. 67.

<sup>48</sup> Louis Nucera, *L'Ami*, *op. cit.*, pp. 200-201.

Même si ces lazzis visent en l'occurrence les enfants de nationalité italienne présents à Nice, on a du mal à penser qu'ils n'aient pu s'étendre à tous les enfants français d'origine italienne.

Cette méfiance vient d'ailleurs de loin : déjà, avant la Première Guerre Mondiale, les instituteurs ne laissent pas le choix aux petits « italiens » de Nice. Même le niçois était interdit à l'école, nous explique Antonio : « *"Je pense à M. Masségli. Il aimait tellement la France qu'il nous interdisait l'emploi du niçois [...]."* »<sup>49</sup>

Est-ce à dire que le narrateur, lui, maîtrisait tellement la langue française une génération plus tard qu'il ne se considérait déjà plus comme italien ? D'ailleurs, à plusieurs reprises, il est noté à quel point l'intégration passe d'abord et avant tout par la maîtrise de la langue :

[Anselmo] Il ne se contentait pas d'écrire dans sa langue originelle. Naturalisé français depuis 1935 après bien des démarches, il écrivait aussi dans la langue du pays pour lequel il avait opté.<sup>50</sup>

Sylvie Robert cite cette phrase de Laure Teulière : « *Les Italiens se souviennent des difficultés de la vie quotidienne [...], de l'impression d'être mis à l'écart et des vexations de toutes sortes.* »<sup>51 52</sup>

D'où cette obsession, qui domine et persiste chez la grand-mère, de ne pas faire de bruit, de ne pas se faire remarquer, comme s'il existait toujours un risque d'être repérée et surtout fichée comme immigrée italienne.

Sylvie Robert précise qu'à l'époque de l'arrivée de Maria en France, « *l'unification linguistique de l'Italie n'existait pas [...]. D'après le linguiste De Mauro, vers 1860, les italophones ne représentaient que 20% de la population adulte.* »<sup>53</sup>

---

<sup>49</sup> CL, op. cit., p. 92.

<sup>50</sup> ADB, op. cit., p. 10.

<sup>51</sup> Laure Teulière, « Mémoires et représentations du temps de guerre dans le Midi toulousain », dans *Les Italiens en France depuis 1945*, ouvrage collectif sous la direction de Marie-Claude Blanc-Chaléard, Édition Presses Universitaires de Rennes (Collection Histoire), 2003, p. 215. Cité par Sylvie Robert, dans son Avant-Propos de *Rôle des langues dans l'intégration et la constitution de l'identité des immigrants italiens et de leurs descendants*, Master 1, Français langue étrangère, Université Stendhal, Grenoble, non paginé, 2009.

<sup>52</sup> Nous avons déjà évoqué les terribles événements d'Aigues-Mortes. Les 16 et 17 août 1893, les travailleurs italiens de la Compagnie des Salins du Midi furent l'objet d'un véritable pogrom, qui fit au moins 10 morts – l'estimation haute est de 150 - et 50 blessés.

<sup>53</sup> Sylvie Robert, *Rôle des langues dans l'intégration et la constitution de l'identité des immigrants italiens et de leurs descendants*, op. cit., non paginé.



Ces années niçoises sont donc celle de la naissance d'une sorte de plurilinguisme simultané, d'une synthèse artisanale qui permet à toute une population d'échanger et de s'unir :

Elle avait appris le français à l'oreille dans un quartier de Nice où les italiens dans son cas étaient nombreux. C'était à qui l'estropiait le plus. On y parlait aussi couramment le « niçois », comme toujours à l'époque, dans les zones populaires; « niçois » alors proscrit par « les gens chics » qui l'estimaient vulgaire et par ceux dont l'ambition était de singer les riches. De ce mélange de français, d'italien, de « nissart », devaient naître des générations d'hommes et de femmes s'exprimant en un langage inintelligible au-delà d'un bref périmètre. Quand des années plus tard, elle se rendit en Italie pour revoir son frère, ils ne se comprirent pas. Elle revint à Nice affirmant qu'à San Pietro a Monte, le village natal, les gens avaient cessé de parler italien.<sup>54</sup>

Aussi, chez notre narrateur, subsistent les restes d'une multitude de langues, idiomes, patois, dialectes qui doivent forcément justifier cette rage de manier les mots et la langue française, ce besoin vital d'écrire, dès l'enfance, d'aligner des phrases sur la page blanche, pour mieux justifier son Histoire, ses histoires : Histoire des hommes et Histoire de la langue.

Sylvie Robert explique également « [q]u'aujourd'hui encore, l'esprit de clocher – *il campanilismo* – est très vif, les Italiens se définissent d'abord par l'appartenance à leur région, voire à leur ville [...] ». <sup>55</sup>

Ce sentiment est très vivace chez notre narrateur et lors de ses pérégrinations, il n'a de cesse de le répéter. Pour ces petits fils d'immigrés, il était alors nécessaire, même en allant de l'avant, de reconstruire, de retrouver « *il campanilismo* » d'antan.

Un autre témoignage historique de cette immigration italienne peut se lire dans l'attachement à la réussite scolaire et sociale des enfants ? Ce qu'écrit Sylvie Robert à ce sujet semble décrire exactement le comportement de la mère du narrateur :

Soucieux de la réussite de leurs enfants et afin de leur éviter les tâches les plus avilissantes auxquelles eux-mêmes avaient dû se soumettre, les parents insistent sur l'importance de l'école. Leur ambition était qu'ils obtiennent le certificat d'études, qui permettait d'exercer les métiers d'ouvriers spécialisés [...] ou mieux, comble de la réussite : « employés ». <sup>56</sup>

On le voit, au cœur des trois romans, se lit l'immigration italienne, mais toujours de l'intérieur, c'est-à-dire du côté de ceux qui l'ont vécue : la grand-mère confrontée

---

<sup>54</sup> ADB, *op. cit.*, p. 10.

<sup>55</sup> Sylvie Robert, *op. cit.*, non paginé.

<sup>56</sup> *Ibid.*, non paginé.

au problème linguistique sans le savoir, Anselmo subissant dans les années de guerre et d'après-guerre la xénophobie ambiante, la mère du narrateur et sa soif de réussite pour son fils, le rêvant « employé de banque » comme ultime réussite sociale et enfin, notre narrateur qui a choisi : résolument Français de cœur et d'âme mais préservant tout son héritage culturel, se donnant la mission de transmettre, d'écrire cette Histoire qui le fit ce qu'il est devenu. Pourquoi le narrateur est-il devenu écrivain ? Il porte en lui le souvenir de l'analphabétisme de ses ancêtres, il va être celui qui met un terme, un point final, à l'intégration de toute une famille. Issu de ceux qui ne parlaient même pas la langue française, il est devenu celui qui la maîtrise au plus haut point puisqu'il en est devenu l'un des maîtres d'œuvre et, pied de nez ultime, c'est grâce, entre autres, à l'Histoire de cette communauté ouvrière, misérable, analphabète qu'il va faire œuvre littéraire. La revanche est là : une fois de plus, le peuple des humbles montre le chemin qui permet à l'écrivain de chanter sa morale, une morale du courage, du travail bien fait, de l'entraide et de la solidarité. Si les immigrés de la Trilogie illustrent parfaitement ce que fut l'immigration italienne à Nice, des années 1870 aux années 50, l'écrivain leur donne enfin la parole et les consacre définitivement. En cela, il a la certitude d'œuvrer plus efficacement que l'historien qui aura énoncé les faits, leur aura donné du sens, mais ne les aura pas restitués de l'intérieur, dans leur complexité et humanité, et mis en valeur en action, à travers le récit et les personnages de la fiction, c'est-à-dire à travers la mise en récit de ce narrateur petit-fils d'immigrés analphabètes, devenu styliste des mots. Il s'agit en quelque sorte de mettre en application le précepte d'Horace :

Il obtient tous les suffrages celui qui unit l'utile à l'agréable, et plaît et instruit en même temps.<sup>57</sup>

#### **4.1.4.2. Au cœur des basculements économiques, sociaux et des représentations idéologiques :**

Nous l'avons dit, l'œuvre de Louis Nucera s'inscrit au cœur de plusieurs bouleversements, basculements, mutations. Nous venons de reconstituer l'enfance d'un fils de l'immigration italienne, nous devons maintenant chercher à mettre en évidence ce qui, dans l'Histoire de France des années 30 à 70, a pu motiver, justifier

---

<sup>57</sup> Horace, *Art poétique (L') ou Épitres aux pisons*, traduction française, Éditions électroniques Bibliotheca Classica Selecta, disponible sur : [bcs.fltr.ucl.ac.be/HOR/PisonsTrad.html](http://bcs.fltr.ucl.ac.be/HOR/PisonsTrad.html), pp. 342-343.

les choix littéraires de notre écrivain. Louis Nucera est né en 1928. Dès 1931, la France connaît à son tour une importante crise économique et sociale. Louis Nucera est donc l'enfant de tous les bouleversements puisqu'en 1933, il devient également orphelin de père, et ce, en pleine crise de mutation du pays. Le monde agricole s'écroule, les revenus des paysans baissent de 50 %, la production industrielle recule, le monde financier se fissure : c'est bien la fin d'un monde et l'arrivée du chômage. Il passe de 2% à plus de 15% entre 1931 et 1932.

L'enfant qui va être élevé par sa mère grandit dans cette atmosphère morose des fins de mois difficiles, où le superflu n'a pas sa place et où l'essentiel est d'abord de parvenir à manger :

« J'espère que tu ne sauras jamais combien c'est terrible de passer devant un magasin et de ne pouvoir y entrer pour acheter le nécessaire à son enfant », m'expliqua [ma mère], de retour chez nous.<sup>58</sup>

Et cela dura trente-six ans, comme Louis Nucera se plaisait à le répéter. Même s'il n'est jamais question de misérabilisme dans la Trilogie niçoise, la vie n'était pas facile. N'oublions pas que cette crise qui débuta aux Etats-Unis puis atteignit la France était surnommée « La grande dépression ». La France est aussi le pays qui a été le plus touché par la Première Guerre mondiale, avec ses 1,4 millions de morts, sans compter ceux qui n'y survivront pas au cours des dix années suivantes, comme Ange, le père de Louis Nucera, « [r]evenu tuberculeux de l'occupation française en Silésie [...] ». <sup>59</sup>

Si la France n'a pas trop souffert, dans un premier temps, de la crise américaine de 1929, c'est la crise anglo-saxonne qui va lui porter le coup final avec la dévaluation de la Livre. Il faudra attendre la grande grève de 1936 pour envisager de nouveau la vie de façon optimiste. Léon Blum et le Front populaire remportent les élections, la classe ouvrière se bâtit sa propre culture, elle accède aux institutions, les salaires sont débloqués, on accorde aux ouvriers des droits syndicaux et les congés payés. La consommation reprend jusqu'à la Seconde Guerre mondiale. Dans ce contexte, il est donc facile de comprendre l'engouement du jeune Louis Nucera pour le communisme et l'adhésion idéologique qui ne le quittera qu'à la découverte des mensonges de l'URSS :

---

<sup>58</sup> LKM, *op. cit.*, p. 113.

<sup>59</sup> ADB, *op. cit.*, p. 32.

J'ai bien essayé durant quelques années de céder aux sirènes doctrinaires. Je me mêlais de justice sociale. [...] Où d'aucuns s'appliquaient à vivre, je postulais à changer le sort des peuples. Je rêvais au-dessus de mes moyens.<sup>60</sup>

[...] je m'étais laissé aller aussi à vouloir réformer le monde. [...] Le doctrinaire poussait en moi.<sup>61</sup>

La vie à Nice pendant les années de guerre qui suivirent n'est pas réellement évoquée dans nos trois romans, elle est surtout suggérée par deux présences, celle des Italiens puis celle des Allemands : « *Mais quand les troupes italiennes occupèrent Nice et que les mêmes excités en chemise noire crurent leur zèle à jamais impuni [...]* »<sup>62</sup>, « *Nice fut proclamée ville ouverte [En juillet 1706, sous Louis XIV, les Français occupent la ville et démantèlent la Citadelle. Nous précisons]. Deux siècles et demi plus tard, le 10 septembre 1943, les chars allemands y pénétraient.* »<sup>63</sup>

La seconde guerre mondiale est surtout « entendue » à travers les bruits, les bombardements, les incendies comme si l'atrocité visuelle de la guerre n'avait pas droit de cité en littérature, comme si, à l'image de bien d'autres écrivains de la même époque, l'innommable ne pouvait pas être nommé. Louis Nucera évoque alors avec pudeur le « *souffle des bombes qui tombaient* ». <sup>64</sup>

Peut-être en est-il également ainsi parce que l'enfant – Nucera a onze ans quand la guerre débute et dix-sept ans quand elle se termine – n'a pas la même perception de l'horreur que l'adulte. Les jeux continuent en temps de guerre. L'insouciance chez l'enfant est vitale, c'est grâce à elle qu'il parvient à se construire, les priorités ne sont pas les mêmes. La conscience politico-sociale de Nucera s'épanouit donc surtout dans le contexte contrasté d'après-guerre, celui d'une France qui, après avoir vécu quelques années d'insouciance, retombe très vite dans une autre forme de « dépression », celle-là politique, des années 50 et de la guerre froide. Si historiens et économistes s'entendent pour nommer les années qui s'ouvrent – de 1945 à 1975 – les « *trente glorieuses* »<sup>65</sup>, cette période constitue une phase de profondes mutations, plus contradictoires qu'il n'y paraît :

---

<sup>60</sup> CL, op. cit., p. 43.

<sup>61</sup> LKM, op. cit., p. 74.

<sup>62</sup> CL, op. cit., p. 63.

<sup>63</sup> ADB, op. cit., p. 79.

<sup>64</sup> Ibid., p. 12.

<sup>65</sup> Jean Fourastié, *Les trente Glorieuses ou la révolution invisible de 1946 à 1975* (1979), Paris, Éditions Fayard (Collection Pluriel), 2011.

Je ne retrouve pas l'odeur d'autrefois. Est-ce dû à la peinture relativement fraîche, au vernis des portes, à la propreté de l'ensemble ? Sans doute; mais aussi à la suppression des locomotives à charbon, ce charbon et cette fumée qui pénétraient partout.<sup>66</sup>

Si la croissance est relancée, elle s'accompagne néanmoins d'une évolution de la conception de la vie. C'en est fini du quartier village protecteur et rassurant; la ville s'ouvre, l'immobilier se développe : « *Des quartiers se sont mis à changer plus vite que les gens.* »<sup>67</sup> :

Ce coin de Carras est épargné par les décrets des démolisseurs. La roture tient bon [...] A moins que le bâtisseur de papier mâché soit en embuscade.<sup>68</sup>

A la solidarité familiale et identitaire, communautaire, répondent l'affairisme et l'évolution des transports, qui modifie profondément le rapport à l'espace et déstabilise les populations :

« Avant que les taxis les chassent, il y avait des fiacres et des coupés partout [...]... »<sup>69</sup>  
[...] l'hippodrome de la rive gauche du Var détrôné par l'aviation. L'odeur du kérosène a remplacé celle du crottin : on n'arrête pas le progrès.<sup>70</sup>

« C'est l'aérodrome qui a commencé à bouleverser la faune et la flore marines... Les vieux ont senti venir le massacre... [...] ». <sup>71</sup>

Un coup de klaxon rageur m'arrache des nues. Je me suis laissé distancer par la voiture qui me précède. Il est des fautes difficilement pardonnables. [...] La circulation lambine. Les naufragés du passé s'en trouvent bien. [...] L'embouteillage s'éternise.<sup>72</sup>

C'est également la transformation du monde du travail, avec la disparition des « petits » métiers et le délitement des identités de classes sociales : on n'est plus ouvrier de père en fils, l'emploi n'est plus le seul but à atteindre :

La fonderie Tombarel s'est évanouie; sur les lieux on vend des ascenseurs. En face du numéro 9, les frères soudeurs ont gardé leur atelier. J'ai connu l'époque où un menuisier-ébéniste y était installé.<sup>73</sup>

---

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>67</sup> *CL, op. cit.*, p. 110.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 137.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 210.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 173.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 190.

<sup>73</sup> *ADB, op. cit.*, p. 209.

Quand j'étais enfant des femmes reprisaient des filets au soleil. Leur visage était tanné, leurs mains crevassées. Aujourd'hui on remplace les filets déchirés par des neufs. Cela revient moins cher. Les femmes sont absentes.<sup>74</sup>

La fascination d'après-guerre pour l'« *American way of life* » – vitrine attrayante de la puissance économique des Etats-Unis – provoque de nouveaux chamboulements des mentalités. Nice s'ouvre davantage encore au monde et parle définitivement toutes les langues. Durant ces années-là, le développement du tourisme sur la Côte d'Azur, s'il permet de relancer l'économie de la région, en perturbe aussi profondément l'identité culturelle. La mer n'est plus l'apanage de la pêche et des pêcheurs, elle se met à sentir l'huile solaire et le beurre de karité :

Des sublimes caracolent, toute pudeur tue : la saison se prête à l'abandon des voiles. Elles descendent sur la plage, en remontent, bronzées, encore mouillées. Elles sautillent, bavardent, rient sous cape [...].<sup>75</sup>

Si les quartiers se singularisaient jusqu'alors par les métiers qu'ils regroupaient, ils expriment désormais le niveau social de leurs occupants : la Promenade des Anglais est réservée aux riches, le vieux Nice, Riquier et Saint-Roch aux travailleurs et aux pauvres, en attendant la construction des grandes cités HLM : les deux mondes ne se côtoient plus depuis longtemps.

Mais voilà, le film n'est plus le même et les « héros » non plus. Avec toute l'ironie que nous lui connaissons, Louis Nucera montre alors à la fois l'attraction de la jeunesse pour le rêve américain et la chimère que celui-ci représente :

Les Yankees ne savaient plus où donner de l'amour. On leur proposait de l'infini, des tendresses, des folies à combler les plus dévergondés. C'était la ruée vers le Kentucky, l'Arizona, le Vermont, la Californie, la terre promise. La Côte d'Azur n'était qu'un détritrus bien exigü comparé à la Floride si mirifique ! Les jeunes filles se voyaient déjà américaines. [...] au paradis du chewing-gum et des cigarettes douces, du chocolat et des dollars. C'était comme si soudain elles touchaient une légende du doigt : elles entraient dans un film.

Jusqu'au petit jour on entendait des disques [...].<sup>76</sup>

Nous venons d'évoquer les mutations du monde dans lequel grandissent l'enfant puis le jeune homme. Il nous faut aussi noter celles auxquelles est confronté le

---

<sup>74</sup> CL, *op. cit.*, p. 175.

<sup>75</sup> Ibid., p. 189.

<sup>76</sup> ADB, *op. cit.*, p. 39.

narrateur adulte. D'abord, en 1964, dans sa propre vie, surviennent les appréhensions à quitter son quartier, sa ville, pour se hisser à l'échelle de la capitale. Ensuite, interviennent au tournant des années 70 les déstabilisations civilisationnelles provoquées par l'entrée de la France dans un monde à plus grande échelle : il y a là de quoi perdre ses repères et être pris de vertiges. Lui qui avait réussi à assimiler ses origines italiennes pour les mêler à l'identité niçoise, il voit donc de nouveau, en ses cinquante ans, son univers se fissurer avec les prémisses d'un délitement social et identitaire, l'ouverture sans rivages de l'horizon européen et de la mondialisation. Ce sont véritablement ces basculements et cette nostalgie des anciens temps qui se lisent à travers la Trilogie. Le narrateur tente de leur opposer la force des valeurs morales dans un monde qui s'est trompé de progrès; cette morale est celle que déjà professait sa mère avant lui, une morale du peuple :

« Travail. Ne te mens jamais. Refuse les idées fausses. Sois sans complaisance envers ta personne. [...] »<sup>77</sup>

Le narrateur de la Trilogie niçoise appartient à une génération qui a grandi au cœur de ces bouleversements économiques et sociaux. Les représentations idéologiques évoluent, l'idéal de la jeunesse qui a vingt ans après-guerre tend à se déplacer vers d'autres mirages. La famille se retrouve éclatée, traversée par les affres du monde et non plus fermée sur elle-même, sur son quartier, sur sa ville. Les mœurs évoluent, le religieux recule : on ne croit plus en la providence, on croit aux Etats-Unis, à leurs cigarettes blondes, à leur musique et à leur cinéma.

La ville est également en pleine mutation, la notion de quartier identitaire disparaît, il n'est plus impossible d'aller « voir ailleurs ». Nous venons d'en parler, l'automobile envahit la cité, les aéroports grandissent, les transports permettent désormais d'aller découvrir le monde, ce qui est à la fois une source de plaisir lié à la découverte et une source d'instabilité. La jeunesse ne sait plus d'où elle vient ni où elle va. La notion d'espace ne revêt plus la même échelle. Le paysage change, au point qu'il devient parfois méconnaissable. L'immobilier des années cinquante à soixante-dix est le plus anarchique qui ait existé : on construit en prenant des libertés avec les règles, on bâtit sans limite et sans harmonie, défigurant, entre autres, le littoral. La maison de l'*Avenue des Diables-Bleus* n'y résistera pas.

---

<sup>77</sup> LKM, *op. cit.*, p. 143.

Les barrières géographiques – et donc culturelles – niçoises s’effondrent, entraînant avec elles tous les repères identitaires d’une catégorie sociale qui se reconnaissait à travers un quartier, à travers de petits métiers spécifiques, de petits commerces de proximité. A l’échelle supérieure, en quittant l’unité citadine, c’est l’identité nationale qui s’effrite. La France se retrouve bouleversée par la perte de l’empire colonial, l’horizon européen s’affiche comme nouveau destin. Toutes ces mutations ont forcément des répercussions sur la vie culturelle et artistique, elles influencent l’œuvre littéraire de l’époque. Plusieurs réponses sont alors proposées par les écrivains – nous l’avons vu – mais Louis Nucera nage à contre-courant : il voit là l’occasion de rappeler son attachement aux valeurs de ce monde en voie d’engloutissement. Dans un devoir de mémoire que nous avons déjà évoqué, il s’empresse de dire les individus singuliers et leurs petits métiers disparus, les occupations et préoccupations du petit peuple qui subit ces profondes mutations. Il écrit son attachement à des valeurs rémanentes, persuadé que c’est peut-être l’occasion justement de les rappeler au monde, parce que celui-ci en manque cruellement. En même temps, si les frontières s’écroulent, si la circulation des modes de vie peut se faire dans les deux sens, pour Louis Nucera, le peuple des humbles a autant, voire plus à apprendre à l’univers qu’il doit en apprendre en retour. C’est au cœur de la lutte entre les majestueux immeubles à étages et grands balcons de la Promenade des Anglais et le charme des rues étroites des vieux quartiers de Nice, de la lutte entre le Rock and roll et les anciennes gloires du Music-Hall, de l’affrontement entre une littérature qui se déstructure et celle qui revendique son attachement à la noblesse de la langue, qu’advient le petit miracle de la Trilogie nucerienne.

#### **4.1.5. Petites histoires et Grande Histoire**

Ce qui frappe dans l’œuvre de Louis Nucera, c’est ce paradoxe d’avoir à la fois l’impression d’être devant un émiettement de petites histoires de la vie quotidienne et le sentiment d’être mis en présence de la grande Histoire. Claude Roy émet l’hypothèse que, finalement, « *écrire l’Histoire c’est raconter seulement les histoires de l’Histoire* »<sup>78</sup>. De ce paradoxe, Nucera fait sans nul doute son art poétique : la grande Histoire se fait à partir de la petite histoire quotidienne. L’Histoire, c’est d’abord le

---

<sup>78</sup> Claude Roy, *op. cit.*, p. 114.



temps vécu de la petite histoire des hommes ! Claude Roy, définit avec justesse cette magie littéraire : « *Les annales de l'humanité familière ce sont les romans.* »<sup>79</sup> Louis Nucera écrit bien des « *annales de l'humanité* ». Son œuvre d'écrivain moraliste consiste justement à colmater les brèches des historiens. Entre les « grands faits » historiques, il intercale le quotidien des hommes, le quotidien du plus grand nombre qui avance sans bruit et sans médaille. Il se fait chroniqueur à sa manière. Claude Roy posera à ce sujet cette question fondamentale :

Que sont les grands romans de l'humanité, sinon la chronique des « obscurs, des petits, des sans-grades », la chronique de ceux dont ne parlent pas les chroniqueurs du Palais ou les poètes tragiques.<sup>80</sup>

Alors oui, à sa suite, nous pouvons affirmer que les romans de Louis Nucera sont de « grands romans de l'humanité ». Il a su donner les moyens au lecteur de mieux comprendre, en néophyte qu'il est, la grande marche du monde. Si le monde est ce qu'il est aujourd'hui, c'est également parce qu'il est passé en d'autres époques par des étapes qu'il ne faut pas taire, mais au contraire valoriser. L'Histoire ne s'écrit pas seulement à partir de ses batailles, défaites ou victoires, semble nous dire Louis Nucera, comme l'a dit avant lui Claude Roy :

[...] les événements qui ont une influence décisive sur le destin de l'humanité ne sont pas toujours liés à un homme d'État, au sort d'une bataille, à la signature d'un traité, et [...] le nez de Cléopâtre n'est pas toujours la mesure de l'histoire.<sup>81</sup>

Chaque être humain participe à l'histoire, met sa pierre à l'édifice et il n'existe pas de « pierre » plus importante qu'une autre : chacune est nécessaire pour l'équilibre de l'ensemble ! Prenons un exemple : nous avons tous lu dans les manuels et livres d'histoire le récit de la Libération, en 1944, après les horreurs de la Seconde Guerre mondiale. Nous serions tenté de nous demander comment il est possible d'apporter davantage à ce récit alors que tant a déjà été écrit. Nous allons le voir, c'est la prouesse que réalise Louis Nucera : il dit le non-dit, il parle des absents des manuels, il dit les petits faits qui jusque-là n'ont pas intéressé les spécialistes mais qui à son sens participent aussi et autant de l'Histoire. L'historien René Liautaud écrit :

---

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>80</sup> *Ibid.*, pp. 116-117.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 115.

Enfin, le 15 août 1944, des troupes franco-américaines réussirent à débarquer dans plusieurs criques de l'Estérel et des Maures. Engageant immédiatement l'action contre des détachements allemands, les « maquis » des montagnes contrôlèrent bientôt toutes les vallées.<sup>82</sup>

Certes, mais dans le vieux Nice, quelle conscience avait-on de l'événement ? Que savait-on de ces troupes nouvellement débarquées et tant espérées ? Quel vécu en avait le peuple ? C'est tout ce maelstrom psychologique et social que Louis Nucera va tenter de faire saisir au lecteur, à travers son narrateur. Et c'est à ce moment-là que l'Histoire parvient à son apogée, lorsque par le miracle du roman, « *une mémoire s'ajoute à notre propre mémoire [...]* » car « *[u]n roman est exactement un roman quand il ne s'ajoute pas à notre passé, mais s'y confond.* »<sup>83</sup> La jeunesse de 1944 ne pouvait pas envisager alors la globalité du fait historique, chacun percevait l'événement à son échelle, selon ses préoccupations du moment. Dans *Avenue des Diables-Bleus*, l'arrivée des soldats américains est davantage décrite dans la fascination qu'ils exercent sur les femmes que dans leur valeur héroïque de combattants. C'est une perception sensorielle de l'Histoire qui nous est donnée à lire à travers la musique - « *Amor-amor, Symphony, Rosamonda, Besame mucho, Long-Ago, Chattanooga choo-choo [...]* »<sup>84</sup> - et l'odeur - « *[...] des militaires qui sentent bon [...] Old Spice et [...] tabac blond* »<sup>85</sup> -.

Détails, nous dira-t-on ! Et pourtant, l'Histoire est faite également de musique et de parfums ! Ces petits éléments de la vie quotidienne forment au final une grande Histoire populaire que seule rend possible la fiction au service du récit. Tous ces petits faits quotidiens sont de précieux bijoux pour les historiens : ils leur permettent de mieux appréhender comment les mentalités ont évolué et comment elles ont donné leur visage original à cette Libération et aux années qui ont suivi. Nous avons l'habitude de découper l'Histoire en tranches événementielles : 1939-1940, 1940-1941, 1941-1943, 1943-1944, etc., balisées par de grands faits : la déclaration de guerre, l'armistice, l'invasion de l'URSS, Stalingrad, le débarquement... Ce que nous dit Louis Nucera de l'Histoire, c'est qu'elle est à la fois verticale et horizontale – en strates – et qu'elle doit s'envisager dans sa globalité et avec tous ses acteurs. Il n'existe pas de

---

<sup>82</sup> René Liautaud, *op. cit.*, p. 248.

<sup>83</sup> Claude Roy, *op. cit.*, pp. 118-119.

<sup>84</sup> ADB, *op. cit.*, p. 39.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 37.

rôle principal et de rôle secondaire. De même, certes, il faut raconter les Trente glorieuses, mais il faut également écrire la promiscuité dans le Vieux-Nice, les lavandières qui disparaissent des rives du Paillon, la loterie nationale qui vit son apogée, la reprise du Tour de France dès l'été 1945... Il faut dire tous ces petits faits, même s'ils peuvent paraître sans importance au premier abord; car l'homme ne peut pas vivre sans eux. Hors ces petites réalités de la vie quotidienne, la vie héroïque ne peut advenir. C'est parce que des hommes sont morts de la tuberculose qu'en 1921, Albert Calmette et Camille Guérin pourront expérimenter, avec succès, le premier vaccin :

Un ancêtre racle sa gorge et crache comme on ne crache plus de nos jours. A l'époque où la tuberculose faisait des ravages, la Communale déclara la guerre aux glaviots; il en est resté quelque chose.<sup>86</sup>

Louis Nucera est le poète de l'Histoire. Baudelaire a fait entrer le « crachat » en poésie : « *Ce monstre tout gonflé de haine et de crachats* »<sup>87</sup>. Louis Nucera le fait entrer en Histoire.

Essayons maintenant d'esquisser un classement de ces « petits faits » historiques, qui se hissent parfois au rang de véritable enquête historique locale plus complète – on sent là l'influence du journaliste du *Patriote* – pour les regrouper en quelques grandes catégories : l'urbanisme, l'économie, la vie culturelle, la vie sociale, les loisirs :

	<b><i>ADB</i></b>	<b><i>CL</i></b>	<b><i>LKM</i></b>
L'urbanisme	<ul style="list-style-type: none"> <li>• La promiscuité</li> <li>• La Promenade des Anglais</li> <li>• La Côte d'Azur</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Carras</li> </ul>	
L'économie	<ul style="list-style-type: none"> <li>• La pêche</li> <li>• Le rétameur</li> <li>• L'usine à gaz</li> <li>• L'usine de bière</li> <li>• Les mineurs</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Les dockers</li> <li>• Les tuiliers</li> <li>• Les cochers</li> <li>• Le videur de latrines</li> <li>• Le récupérateur de</li> </ul>	

<sup>86</sup> *CL, op. cit.*, p. 138.

<sup>87</sup> Charles Baudelaire, « Spleen et idéal », *Les Fleurs du mal, op. cit.*, pp. 103-104.

	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Les lavandières</li> <li>• L'inspecteur de platanes</li> </ul>	déjections <ul style="list-style-type: none"> <li>• Les vanniers</li> <li>• Le développement de l'aviation</li> <li>• Le feronnier</li> <li>• Le moulinier à huile</li> </ul>	
La vie culturelle	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Le spectacle populaire avec Géo Vibrati</li> <li>• Le cinéma américain</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Le carnaval</li> <li>• Les chansons grivoises.</li> <li>• Le Music-hall</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Le cinéma</li> <li>• Gary Cooper</li> </ul>
Les loisirs	<ul style="list-style-type: none"> <li>• La loterie nationale</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Le Juke-Box</li> <li>• Les casinos</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• L'horticulture</li> </ul>
La vie sportive	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Le Tour de France</li> <li>• Le footballeur Joachim Vallé</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Le grand prix</li> <li>• La boxe</li> </ul>	
La médecine	<ul style="list-style-type: none"> <li>• La peste</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• La tuberculose</li> <li>• La grippe espagnole</li> <li>• Le choléra</li> <li>• L'Hôpital Lanval et la médecine des années 1910-1911.</li> </ul>	

Tous ces petits faits quotidiens, dont certains atteignent des développements propres à en faire une solide synthèse, constituent l'essentiel de la Trilogie niçoise, à tel point qu'il nous serait impossible de tous les relever : histoire du théâtre populaire, histoire du music-hall, histoire des jeux, histoire des transports, histoire des métiers... La passion de Nucera pour l'Histoire, sa curiosité, sa boulimie de tout savoir sont ici à leur comble. Bien sûr, chacune de ces petites histoires érige au final le modeste mausolée commémoratif d'un petit peuple voué à disparaître, et de sa morale populaire.

#### 4.1.6. Les non-dits, les oublis de l'Histoire

Il serait faux de croire que l'Histoire est ornementale dans l'œuvre de Louis Nucera. Elle est le cœur du récit, évidence vitale, fin en soi tout autant que but à atteindre. Mais il lui fallait trouver la forme adéquate pour remplir sa mission :

L'autre tendance privilégie la relation de l'historien avec un vécu, c'est-à-dire la possibilité de faire revivre ou de « ressusciter » un passé. Elle veut restaurer un

oublié, et retrouver des hommes à travers les traces qu'ils ont laissées. Elle implique aussi un genre littéraire propre : le récit [...].<sup>88</sup>

Il s'agit en effet pour l'écrivain de « *restaurer un oublié* », ou un oubli de l'Histoire, par le récit. En les restituant, il les fait vivre, les arrache à la mort :

[...] écrire c'est rencontrer la mort qui habite ce lieu, la manifester par une représentation des relations du présent avec son autre, et la combattre [...].<sup>89</sup>

Dans nos trois romans, de nombreux « oubliés » sont ramenés à la lumière, de nombreux oublis sont réparés. Citons les principales « réparations » du passé auxquelles se livre notre écrivain. Qui se souvient des bombardements alliés sur Nice ?

Mais le malheur veillait : le souffle des bombes qui tombaient, arrachant le toit de sa maison, tuant des gens du quartier, des voisins, l'abattant, lui, alors qu'il travaillait à la gare Saint-Roch. C'était au mois de mai 1944, le mois de Marie : 284 morts, 100 disparus, des milliers de sans-abri. [...] Les avions alliés qui avaient lâché les bombes, survolaient encore Nice [...].<sup>90</sup>

Certes, l'Historien pourra dire qu'en d'autres lieux, des bombardements furent bien plus spectaculaires et ont causé davantage de morts. Néanmoins, qui redonnera mieux vie que l'écrivain à ce souvenir douloureux puisque ce sont les libérateurs eux-mêmes qui vont ensanglanter dramatiquement le peuple niçois qu'ils sont sur le point de contribuer à libérer ? Aussi, qui mieux que Nucera dira la stupeur, la psychose d'Anselmo, victime innocente de ce drame de l'histoire ?

[...] l'hébétude se répandait. Oh ! elle ne l'annihila pas aussitôt. Elle se fit insidieuse, maligne, s'immisçant davantage chaque jour, pour parvenir à ses fins peu d'années plus tard... Il n'était plus la vie et pas encore la mort... Anselmo prostré sur sa chaise, ratatiné [...] Anselmo clos au langage [...] il est des enfers qui ne se racontent pas...<sup>91</sup>

L'écrivain historiographe n'hésite pas à braver les gênes et les absurdités de l'Histoire pour ramener de l'enfer Anselmo et les autres. Anselmo était « *clos au langage* » nous dit-il, qu'à cela ne tienne, il deviendra sa voix.

---

<sup>88</sup> Michel de Certeau, *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Éditions Gallimard (Collection Folio/Histoire), 1975, p. 58.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>90</sup> *ADB, op. cit.*, p. 12.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 12.

Il en est également ainsi d'un autre non-dit de l'Histoire. Il s'agit de celui de l'ascenseur de la colline du Château. Dans les dépliants touristiques ou au syndicat d'initiative, qui se souvient qu'il a été « *très vite installé par les Allemands sous l'occupation* »<sup>92</sup> ?

Et, parce que la vérité, fut-elle déplaisante, doit être dite, Nucera ajoute : « [...] *depuis un demi-siècle, nous nous contentions de palabres, de projets, de délibérations...* »<sup>93</sup> Ainsi, à l'encontre du politiquement correct, Nucera met en valeur que ce sont les Allemands, ces nazis destructeurs, qui construisirent enfin cet ascenseur que les Niçois attendaient depuis des dizaines d'années. Quitte à passer – ce qui n'est nullement son cas – pour un de ceux qui s'extasiaient sur la « correction », l'« organisation » et l'« efficacité » des troupes allemandes, Nucera tient à rétablir la vérité historique, même quand elle dérange.

Autre exemple encore : si l'on parle toujours des blessés de la Grande Guerre, qui se souvient de ces soldats français – le père de l'auteur en fut – qu'on envoya se faire meurtrir dans leur chair dans la lointaine Silésie, aux confins de l'Allemagne et de la Pologne, entre 1920 et 1922 ?

De même, à propos de la Seconde Guerre mondiale et de la Libération, on ne retient que certains faits, les plus horribles commis par l'occupant, les plus glorieux commis par la Résistance mais on tait souvent les erreurs ou excès commis du « bon » côté, notamment cette épuration stupide, aveugle et cruelle des premières heures de la Libération. Nous en avons déjà parlé, le pauvre Anselmo a reçu pendant l'occupation italienne un neveu de sa femme qui fait partie des Bersaglieri occupants. La Libération survenue, il est dénoncé par des voisins :

Une semaine plus tard, en fin d'après-midi, on sonna à la porte du domicile des Morolo. Maria ouvrit. Un homme en uniforme approximatif cautionné par un brassard l'écarta du bras, se rua vers la cuisine et hurla [...] « [...] il a le culot d'avoir une moustache à la Hitler ! » [...] Maria s'interposa. [...] On l'avertit que si elle tenait à sa chevelure, il valait mieux qu'elle se taise.<sup>94</sup>

Et Nucera d'évoquer également à cet instant, alors qu'Anselmo est finalement relâché grâce à l'intervention de ses camarades de travail, « *avec un œil fermé, la lèvre supérieure fendue et sans doute une côte mal en point* », la vision qu'il eut de « *quelques*

---

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 68.

*abominations. C'est du silence têtue d'une des femmes au crâne rasé, de ses yeux immenses où la haine flambait dont il devait le plus se souvenir.* »<sup>95</sup>

Il en est encore de même quand Nucera remonte à la surface de l'Histoire les péripéties de ces prisonniers ou déportés français, certes peu nombreux, qui, dans les derniers temps de la guerre, libérés ou évadés dans le délitement de la machine nazie, vont se porter, par facilité géographique ou par conviction politique, au-devant des troupes soviétiques. Pris pour des ennemis, des espions, certains d'entre eux seront tués, d'autres envoyés au Goulag pour de longues années. Plus dur encore, à leur retour – c'est le cas d'Aldo, le père de Mireille –, leur dénonciation du Goulag sera mal vécue et même violemment rejetée par leurs camarades :

Mais on voulait qu'il ne parle que de Dora. [...] Dès qu'il enchaînait pour décrire les camps de Staline, on l'incitait à se taire. [...] « Il est préférable pour toi de ne pas remuer la merde. » [...] l'URSS [...] Jamais rien n'avait existé de plus parfait sur terre. Il fallait être payé par « les ennemis de la classe ouvrière, les suppôts du capital, les fascistes », jargonnaient-ils, pour affirmer le contraire. [...] Il insista. On alla jusqu'à le menacer.<sup>96</sup>

Enfin, si de nombreux récits relatent les retrouvailles avec le mari, le père déporté ou prisonnier, qui ose encore raconter l'histoire de ces femmes françaises fascinées par les soldats américains ?

Toutes les nuits, mère et filles partaient pour ne rentrer qu'à l'aube. Elles sentaient le parfum, fumaient des cigarettes blondes. [...] Mme Rose qui finissait par tout savoir, affirmait qu'elles s'étaient mariées toutes les cinq avec des Américains.<sup>97</sup>

Pour Louis Nucera, c'est un devoir de dire et de révéler encore le non-dit, le tu, le caché, le honteux ou le non-glorieux. Il n'est pas historien de la Grande Histoire, il est restaurateur de la petite qui fait la vraie Grande. Ces oublis et ces non-dits, Louis Nucera a d'autant plus de rage, et de crédit, pour les raviver que certains de ses proches, famille, amis, voisins, en ont été les acteurs, les témoins, les lui ont racontés et lui ont donc transmis le relais. Son père est « *revenu tuberculeux de l'occupation française en Silésie* »<sup>98</sup>, Aldo est revenu du Goulag et raconte à Jean. Anselmo et Maria ont vécu la peur d'une épuration kafkaïenne... Dire ce qu'ils ont vécu, le Dire tout

---

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>96</sup> *LKM, op. cit.*, pp. 104-105.

<sup>97</sup> *ADB, op. cit.*, p. 47.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 32.

simplement, c'est les empêcher de mourir, c'est annuler leur mort, sa mort et c'est en finir avec l'Histoire édifiante au nom de laquelle tant d'injustices se perpétuent.

#### 4.1.7. L'Histoire selon Louis Nucera

L'Histoire est partout, elle sourd de partout mais elle n'a pas de sens. L'Histoire est une monstruosité mais elle ne laisse pas le choix à l'homme et le contraint à avancer. Dans notre Trilogie, le lecteur, sur les pas du narrateur, traverse l'Histoire :

Après avoir traversé tour à tour l'Histoire de France, les ombres « sont retournées moins tristes dans leurs tombeaux.<sup>99</sup>

Une véritable Histoire de France se dessine. Non pas une Histoire organisée et chronologique mais une Histoire des hommes, qui part des hommes et s'écrit pour les hommes. Des siècles sont balayés, parcourus non pas de manière linéaire mais de manière sentimentale, circulaire, stratifiée, empilée. Nous verrons ultérieurement comment, justement, l'Histoire surgit dans le récit. Mais une évidence s'impose : l'Histoire est partout, elle irradie littéralement le récit. Nous ne lisons pas de simples digressions historiques venues officialiser le récit, le rendre plus académique. Au contraire, c'est le récit qui appelle l'Histoire et l'Histoire est rendue véridique grâce au récit. La « fiction réalité » qui l'encercle et la cimente en fait une Histoire vécue et en mouvement. Le travail de l'écrivain est totalement différent de celui de l'historien :

L'historiographie sépare d'abord son présent d'un passé. Mais elle répète partout le geste de diviser. Ainsi sa chronologie se compose de « périodes » (par exemple Moyen Age, Histoire moderne, Histoire contemporaine) [...] A tour de rôle, chaque « nouveau » temps a donné lieu à un discours traitant comme « mort » ce qui précédait, mais recevant un « passé » déjà marqué par des ruptures antérieures. [...] Dans le passé dont il se distingue, il opère un tri entre ce qui peut être « compris » et ce qui doit être oublié pour obtenir la représentation d'une intelligibilité présente. Mais ce que cette nouvelle compréhension du passé tient pour non pertinent [...] revient malgré tout sur les bords du discours ou dans ses failles : des « résistances », des « survivances » ou des retards troublent discrètement la belle ordonnance d'un « progrès » ou d'un système d'interprétation.<sup>100</sup>

Notre narrateur refuse d'« opér(er) un tri », il rend lisible et intelligible le « non-pertinent », les « résistances », et ce sont justement ces « survivances » qui font sens

---

<sup>99</sup> Jules Michelet, *L'Héroïsme de l'esprit*, 1869, projet inédit de Préface à l'Histoire de France, dans la revue *Arc*, n°52, 1973, p. 8, cité par Michel de Certeau, *op. cit.*.

<sup>100</sup> Michel de Certeau, *op. cit.*, pp. 16-17.



car pour lui, l'Histoire n'est pas ordonnée, elle n'est pas faite de moments choisis : elle est Tout, elle est comme elle affleure dans la mémoire. Ces oublis de l'Histoire troublent l'ordre du progrès, certes, mais ils organisent une certaine philosophie de la vie dont l'homme doit prendre conscience.

Pourquoi le narrateur ressent-il le besoin de convoquer l'Histoire ? Pour gagner la force de poursuivre sa route ! Le progrès n'existe pas, ou si peu. Le combat est perdu d'avance mais l'homme est obligé de le mener ou de renoncer à vivre... Louis Nucera a choisi, il poursuivra sa vaine route. Il deviendra pour cela Ecrivain-Historien.

## 4.2. Nucera, la passion de l'Histoire

Louis Nucera l'écrivain a fait le choix, nous venons de le voir, de devenir en quelque sorte historien. Nous devons maintenant chercher à mieux comprendre quelles sont les raisons qui l'y ont poussé et quelle méthode il va utiliser pour sa recherche historique. La vie est faite de « rencontres » avec l'Histoire mais nous ne devenons pas tous historiens pour autant, et comme le souligne Claude Roy :

[...] il nous reste cet étonnement devant l'homme qui semble prendre son plaisir à ce qui fit notre tristesse ; celui qui s'abstrait de la vie pour nous la restituer ; qui dans une réclusion volontaire et quotidienne s'arrache aux êtres et à leur chaleur, au soleil et à son éclat, pour évoquer ou célébrer avec des mots les êtres, le soleil, la nature [...].<sup>101</sup>

Nous devons donc maintenant tenter de repérer dans la vie de Nucera, dans sa propre trajectoire, les raisons pour lesquelles l'Histoire s'est imposée à lui comme un passage obligé, un environnement vital, une ligne directrice de sa vie et de son œuvre littéraire.

### 4.2.1. Un parcours familial et personnel au cœur de l'Histoire

Tout d'abord, revenons aux origines. Louis Nucera est un enfant d'immigrés et nous avons vu à quel point les familles italiennes arrivées en France avaient d'impatience, de rage à prendre place dans leur nouvelle patrie. Cette intégration passait tout d'abord par l'appropriation de la langue, mais il fallait aussi s'imprégner de l'Histoire du pays d'accueil. L'institution œuvrait pour que tous ces enfants de l'immigration apprennent l'Histoire de France, pour qu'ils participent à l'Histoire de France. Ne fallait-il pas, à l'instar de M. Masségia, l'instituteur d'Antoine, les préparer à être de bons petits soldats, pénétrés du grand rêve patriotique, prêts à aller libérer l'Alsace et la Lorraine ? Le rêve de s'intégrer parfaitement passait donc par la connaissance parfaite, plus parfaite même que celle des Français d'origine plus ancienne, de l'Histoire du pays. Louis Nucera n'y a pas échappé et sa passion pour la langue recoupe aussi un besoin viscéral de maîtrise de l'Histoire.

---

<sup>101</sup> Claude Roy, *op. cit.*, p. 10.

Ensuite, n'oublions pas les années « militantes » du jeune Nucera. Il se plaisait à le souligner pour mieux critiquer ce choix par la suite, il se sentit et se voulut pleinement communiste, même s'il n'adhéra jamais, selon ses dires, au Parti Communiste Français. Pour cette jeunesse communiste, l'engagement ne pouvait s'envisager sans une parfaite connaissance de l'Histoire des grands combats révolutionnaires et des grandes luttes sociales. Ces moments symboles ne pouvaient s'apprendre que dans l'Histoire car ils ont fomenté l'Histoire. Les communistes entretenaient avec l'Histoire un rapport privilégié, elle devait faire partie de la parfaite formation du militant. N'était-elle pas considérée comme la « Première des Sciences » ? Sans nul doute, l'engagement politique de Louis Nucera lui a permis, à un moment donné, d'approfondir son savoir historique et d'en cultiver la passion.

### **4.2.2. La formation historique d'un enfant du peuple**

Voyons donc plus en détail comment s'est déroulée la formation historique de Louis Nucera. Quelles ont été les rencontres décisives qui ont orienté ses choix et ses passions ?

#### **4.2.2.1. La figure de l'instituteur**

A cette époque, l'instituteur, le maître d'école, font encore figure d'autorité et de source du savoir pour cette génération de début du siècle, encore plus, serait-on tenté de dire, pour ces enfants d'immigrés qui apprennent et découvrent les mystères d'une langue nouvelle par sa bouche :

[...] M. Masségia avait vu combien Antoine, sous sa timidité, était doué et bûcheur. Lui le fils de Lucia et Lorenzo – qui ne savaient ni lire ni écrire et baragouinaient à peine le français – se classait souvent premier. Ainsi la preuve était faite : depuis 1789, les plus pauvres pouvaient s'élever; le rejeton d'un ignorant ne demeurait pas forcément ignare.<sup>102</sup>

L'instituteur faisait un peu partie de la famille, son nom traversait les générations, on se plaisait à raconter des anecdotes le concernant. Plusieurs « figures » d'instituteurs parcourent la Trilogie niçoise. Il est en effet question de l'instituteur du jeune Jean dans *Le Kiosque à musique*, Monsieur Nochieri :

---

<sup>102</sup> CL, op. cit., p. 45.

« Votre petit Jean a un don pour la composition française », annonça à ma mère, un après-midi, à quatre heures, M. Nochieri. C'était mon instituteur préféré; il le demeura à travers les ans.<sup>103</sup>

Celui-ci a forcément joué un rôle dans la vocation d'écrivain de Louis Nucera, il a loué ses dons pour l'écriture et l'a encouragé à écrire. Ce fut donc une de ces rencontres importantes pour conforter un penchant déjà préexistant. Peut-être le narrateur aurait-il préféré néanmoins les encouragements de sa mère qui ne vinrent hélas jamais : « *Ma mère paru sensible aux compliments du maître. Ses paupières s'abaissèrent deux ou trois fois.* »<sup>104</sup>

Mais nous ferons ici, bien entendu, surtout allusion au pittoresque instituteur de l'oncle, le passionnant M. Masségli – déjà cité –, patriote revanchard qui enseigne une Histoire revisitée par l'historien Ernest Lavisse, chantre du « roman national », pour les besoins de la Revanche ! Désobéissons donc au « plan » nucerien et rétablissons l'ordre chronologique en commençant par M. Masségli qui n'est pourtant évoqué que dans le deuxième roman de la Trilogie, *Chemin de la Lanterne* :

Les leçons de M. Masségli étaient enrichissantes. Mon oncle le certifie. Il parlait liberté, drapeau, République. Le sort des Alsaciens et des Lorrains le bouleversait. Il fallait les venger [...] C'était un maître qui avait le verbe héroïque Avec lui on savait à quelle phrase se fier. Il évoquait les souffrances du peuple, le cynisme des privilégiés. Il citait Robespierre, Gambetta : ce n'étaient pas hommes à se prévaloir de faux mérites. Le souci des pauvres gens avait eu la haute main sur eux leur vie durant. M. Masségli l'affirmait<sup>105</sup>.

Ces instituteurs, républicains dans l'âme, avaient compris que les deux priorités pour ces élèves, étaient la langue et l'Histoire, et M. Masségli ne ménage pas sa peine pour les leur transmettre, lui qui « [...] *aimait tellement la France qu'il [...] interdisait l'emploi du niçois.* »<sup>106</sup>; « [...] *son vieil instituteur, [...] maniait le passé simple, l'imparfait du subjonctif, respectait les liaisons et pleurait quand il évoquait l'Alsace et la Lorraine.* »<sup>107</sup>

---

<sup>103</sup> LKM, op. cit., p. 72.

<sup>104</sup> Ibid., p. 72.

<sup>105</sup> CL, op. cit., pp. 33-34.

<sup>106</sup> Ibid., p. 92.

<sup>107</sup> Ibid., p. 108.

Cet instituteur n'est pas une exception : « [...] *les M. Masségli* s'embrasaient aux quatre coins de France. »<sup>108</sup> Ils chantent les héros nationaux, et pour le jeune Louis Nucera qui écoute ses oncles qui ont fait la guerre la lui raconter, les vrais héros, ce sont eux; ils sont le véritable objet du miracle :

Mais de la bataille de l'Ourcq et du recul de l'armée von Kluck il ne se souvenait que de la balle qui l'avait touché. Miraculeusement des camarades l'entendirent gémir. Miraculeusement ils purent le transporter dans un hôpital sous un déluge de feu. Opération, vingt jours d'indécision : il survécut.<sup>109</sup>

M. Masségli a raconté, il a fait rêver ses élèves à propos de ces grands hommes, mais son Histoire, fut-elle laïque et républicaine, n'est pas innocente : « *M. Masségli* [...] *fabriquait de valeureux soldats* »<sup>110</sup> Et ce sont bien ces hommes qui, à leur corps défendant, ont fait l'Histoire. Celle-ci n'est pas dans les livres – ou du moins il n'en reste que l'écume officielle – elle est dans la vie; et cette dernière n'est pas belle comme dans les livres, elle pue le sang et les larmes.

Nous comprenons à quel point cet instituteur a profondément marqué la vie d'Antoine à travers la fréquence avec laquelle il revient dans le récit : « *M. Masségli* qui mettait gallicans et ultra-mondains dans le même sac réapparaît. »<sup>111</sup>

Certes, Louis Nucera, tout à son rejet des idéologies meurtrières, prend ses distances ironiques avec le patriotard Masségli. Cependant, sa critique sans concession ne peut dissimuler une certaine affection pour le vieux pédagogue qui n'est pas uniquement celle ressentie par Antoine. L'ambivalence de M. Masségli, ce qu'elle a produit de meilleur et de pire, n'empêche pas le respect nostalgique.

Le narrateur s'interroge même pour savoir s'il est bien resté fidèle à l'importance que revêtait ce personnage dans la vie de l'oncle, lui qui, a plus de quatre-vingt ans, continuait à le citer, à se rappeler ses leçons. Quelque part, le portrait de l'oncle ne pourrait se faire sans le portrait de l'instituteur, il appartient à son « histoire » :

Et de M. Masségli en ai-je assez dit ? De sa passion pour la France ? De ses leçons de morale inscrites au tableau noir, de ses paraboles naïves ? [...] Il voulait que ses élèves fussent exemplaires. Il voulait qu'ils reprennent l'Alsace et la Lorraine, qu'ils chassent le uhlan, qu'ils vengent l'humiliation de Sedan.<sup>112</sup>

---

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 191.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 191.

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 216.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 223.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 246.

On lit toujours ce même rapport à l'Histoire et la même problématique : qui sont les véritables héros ? Où se situe le véritable héroïsme ?

Voyons maintenant comment notre narrateur parle de sa scolarité. Son analyse est éclairante : l'école, pour lui, ce sont essentiellement les « *rédactions* » et... l'« *histoire* », nous dit-il.<sup>113</sup>

Qu'en est-il des autres adultes qui ont croisé sa route et ont pu influencer ses prédispositions pour l'Histoire ?

#### **4.2.2.2. L'oncle Félix**

Curieusement, est-ce l'époque qui le voulait, tout le monde parle de l'Histoire autour du narrateur enfant. Un de ces conteurs d'Histoire est même l'un des personnages les plus hauts en couleurs d'*Avenue des Diables-Bleus*; il s'agit du grand-oncle qui en fait son occupation principale. Il ne se contente pas de « raconter » l'Histoire, il la « réécrit ». Il redistribue les médailles, il discute l'héroïsme de certains et l'attribue à d'autres :

Mon grand-oncle disait qu'il aurait fallu célébrer par un nom d'avenue les ouvriers de Nice qui refusèrent pendant des mois de construire l'échafaud nécessaire à l'installation de « la machine à décapiter ». Les membres du Comité de salut public les menaçaient. Ils tenaient bon. C'était en 1793.<sup>114</sup>

La famille de Louis Nucera n'était pas encore niçoise à l'époque et pourtant, l'oncle a fait sien le combat de ces ouvriers, c'est devenu l'Histoire de ses ancêtres. Et qu'en retient le narrateur ? Toujours la même « morale » : l'héroïsme est du côté du peuple et des petits, des ouvriers et des sans-grades. Mais curieusement, si la « médaille » revient toujours aux petits, l'oncle tient toujours sur la Révolution française des discours réactionnaires et contre-révolutionnaires qui ont plus à voir avec la vision d'un Joseph de Maistre qu'avec celle d'un Jules Michelet et qui influencèrent forcément la vision de l'Histoire de notre narrateur, qui rejette à son tour le manichéisme des bons contre les méchants, lui préférant une approche du « tous méchants sauf ceux qui subissent et se taisent » :

---

<sup>113</sup> ADB, *op. cit.*, p. 92.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 111.

Son ressentiment s'attisait aussi quand il jugeait du comportement des armées révolutionnaires de 1793. Sous couvert de défendre la population et de propager l'idée de liberté, commentait-il, ce n'étaient que pillages, viols, massacres, exactions, famine. [...] Le petit peuple niçois, affamé et hostile, menait une guerre larvée et permanente contre le nouvel oppresseur.<sup>115</sup>

On retrouve là cette volonté qui animera Nucera de traquer les non-dits de l'Histoire, de tordre le cou à la geste révolutionnaire en dévoilant ses pages sombres au risque, on le verra plus loin, de déséquilibrer a contrario son approche des grands moments de notre Histoire. Mais c'est, comme pour l'oncle, la passion de la vérité entière qui commande. Car l'oncle ne se contentait pas de raconter l'Histoire, il la faisait vivre, il la vivait, il passionnait l'enfant qui l'écoutait :

Il continuait de se fâcher tout rouge [...]. Ce sont des bordées d'injures que lançait mon grand-oncle, des rafales de malédictions. Il s'en prenait à [...] il traitait de [...] Il pestait [...] ruminait [...] vindicatif et rancunier, il n'admettait pas la controverse [...] n'adoucissait pas ses colères [...].<sup>116</sup>

Que pouvait retenir l'enfant de ces récits ? Les « oubliés » étaient toujours les mêmes : « *population* », « *petit peuple* », « *les pauvres* », « *les petits* »<sup>117</sup>. Au-delà des connaissances historiques acquises, le jeune enfant ne retient que la conclusion de l'Histoire : « *N'oublie jamais, me disait-il, ce sont toujours les petits qui paient et souffrent.* »<sup>118</sup>

Le narrateur finit par en faire quasiment une ligne de conduite. Cette prégnance de l'aïeul influencera sa vision de la vie, elle le hantera même : « [...] *cent fois il me répéta cette sentence. Aurais-je voulu l'oublier que la vie ne m'en aurait pas donné l'occasion.* »<sup>119</sup> Ainsi, les récits de son oncle ont atteint leur but : « *Il me passionna longtemps. Par-delà le verbe, je le percevais et le recevais comme un exemple. Il est un langage primordial qui s'instaure en dehors des mots.* »<sup>120</sup>

Par-delà les mots, subsistent les faits et l'Histoire. Le grand-oncle sut en donner le goût et la passion au jeune enfant à la recherche du coupable qui lui avait ravi son père. A contrario des livres d'école, cet amateur lui déflorait le secret des « vrais

---

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 215.

<sup>116</sup> *Ibid.*, pp. 215-216.

<sup>117</sup> *Ibid.*, pp. 215-216

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 216.

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 216.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 217.

coupables » et des « vraies victimes ». Une fois le secret partagé, il le faisait porteur d'une mission, non dénuée d'ambition : devenir écrivain pour dire et écrire la véritable Histoire.

#### 4.2.2.3. Les historiens précurseurs

L'œuvre de Louis Nucera est parcourue de grandes figures d'historiens. Certes ce ne sont pas les Michelet<sup>121</sup>, les Seignobos, les Lavissee, les Labrousse et tant d'autres; ce sont d'abord les historiens de Nice qui racontent l'histoire de Nice, et leurs ancêtres qui ont vécu la lente croissance de la cité ! Ils ont précédé Louis Nucera dans le témoignage historique. Le premier dont il est question dans *Avenue des Diables-Bleus* est Jean Badat, historien des événements niçois survenus entre le XV<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècle. Il est toujours important de justifier ses origines avant d'avoir le droit de prétendre raconter l'histoire des siens et justement, en ce qui concerne les origines de Jean Badat, elles sont attestées : « *Les Badat appartiennent à une des plus vieilles familles niçoises.* »<sup>122</sup>

Ensuite, le narrateur cite Henri Lachouque dans *Le Kiosque à musique*. Son nom est simplement évoqué mais ce n'est pas un hasard. Nucera précise qu'il était « *historien de Napoléon et de la Grande Armée* »<sup>123</sup>. On verra ultérieurement comment survient l'Histoire au détour du récit, et on constatera que c'est souvent au détour d'une plaque de nom de rue. Néanmoins, une constante s'affirme : lorsque celle-ci indique le nom d'un historien, le narrateur prend toujours le temps de s'y arrêter, comme si l'Histoire dont ils font profession justifiait à elle seule la considération dont il se sent obligé de les entourer.

---

<sup>121</sup>Dans *Le Greffier*, op. cit., p. 137, Louis Nucera fait allusion à Michelet, mais c'est à propos d'une maniaquerie scatologique que l'historien impose à sa jeune épouse, et qu'il note dans son journal: « *Surtout à la délicieuse minute – pour Michelet – où la mignonne défécit* [écrit ainsi par L. Nucera.]. *Ah ! le bonheur du grand homme quand il voyait expulser "de belles cordes blondes" ou "une bonne petite corde, demi-molle"... L'extase face aux selles de la belle.* » On notera à ce sujet combien Nucera aime relater avec un humour tout rabelaisien des anecdotes concernant les excréments humains, notamment à propos de leur récupération à des fins agricoles. Ainsi, à l'histoire de M. Hospice – CL, op. cit., p. 118-120 -, « *amené à [...] négociant lui-même avec les familles le produit de leurs intestins* », répond la propre aventure de l'écrivain et de son ami Franck négociant avec un paysan l'échange de légumes contre « *le contenu des vases de nuit* » de leurs familles et des voisins, pour pouvoir se nourrir pendant l'Occupation – Louis Nucera, *L'Ami*, Paris, Grasset, 1974, p. 149 -. N'oublions pas non plus l'histoire de Caca, mort, assis sur la cuvette des WC lors du bombardement de Nice en 1944 (ADB, p. 48). Nous y reviendrons.

<sup>122</sup> ADB, op. cit., p. 110.

<sup>123</sup> Ibid., p. 189.



Pour finir, et c'est l'essentiel, l'œuvre rend un véritable hommage à deux « historiens » autodidactes de l'ombre qui, grâce à leurs archives personnelles, grâce à leurs récits oraux, ont permis à l'Histoire de Nice et de sa région de se transmettre jusqu'à l'écrivain Louis Nucera. Ils sont longuement dépeints dans *Le Kiosque à musique* : Francis-le-Conteur et André-le-Maçon<sup>124</sup>. Ils ont surtout l'avantage d'avoir été des contemporains de notre narrateur, ils lui ont ouvert la voie. Il se sent appartenir à la lignée de ces conteurs niçois contemporains, les vrais historiens à son sens, ceux qui ont « *la mémoire d'une région* », qui ont « *une vocation de témoin* »<sup>125</sup>. Ceux-là n'écrivent pas l'Histoire, ils ne font pas mourir les hommes. Au contraire, « [d]ans le sépulcre habité par l'historien, [traditionnel. Ajouté par nous] *il n'y a que le vide* »<sup>126</sup>. Seuls les morts y trouvent leur place : « *Les chers disparus entrent dans le texte parce qu'ils ne peuvent plus nuire ni parler. Ces revenants trouvent accueil dans l'écriture à condition de se taire pour toujours.* »<sup>127</sup>

A l'inverse, Francis-le-Conteur « [...] *se plaisait à dire des histoires* [...] »<sup>128</sup> Et ses « histoires » n'en sont pas moins vraies, elles forment, in fine, l'Histoire. Mais, à l'opposé de la démarche de l'historien traditionnel, il dit l'histoire des vivants, il vit l'Histoire : « [...] *l'aventure quotidienne des hommes était source intarissable d'inspiration.* », « *Francis se régala aussi à conter l'histoire de la centenaire de Gréolières.* »<sup>129</sup> Il n'attend pas que l'Histoire vienne à lui, il va vers l'histoire et dans l'histoire :

---

<sup>124</sup> Francis-le-Conteur est en fait Francis Gagliolo, né en 1900, dont le nom de scène était Francis Gag, comédien, chanteur, metteur en scène, conteur... La liste serait longue. C'était un artiste très populaire dans la Nice des années 30, il savait dire le peuple avec verve et poésie. En 1936, il fonda sa propre troupe, le « Théâtre niçois de Francis Gag ». Certaines de ses pièces sont reconnues comme de véritables chefs d'œuvre de la littérature d'Oc. Il créa ensuite le groupe folklorique « Nice la Belle ». Ses œuvres sont profondément ancrées à Nice, même si on y retrouve également, comme chez notre auteur, la coloration italienne de ses origines. Il meurt en 1988.

André-le-Maçon, né en 1908, dont le vrai nom est André Cane, était un écrivain niçois, érudit en langue niçoise et en Histoire de Nice. C'était un grand amateur de la langue, il se plaisait également, comme Louis Nucera, à dresser une galerie de portraits de petites gens. Auteur de plusieurs ouvrages historiques, il possédait d'impressionnantes archives où Louis Nucera aimait à aller puiser son savoir. Il s'est éteint en août 2006.

<sup>125</sup> *LKM, op. cit.*, p. 151.

<sup>126</sup> Michel de Certeau, *op. cit.*, p. 13.

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>128</sup> *LKM, op. cit.*, p. 152.

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 153.

Souvent dans l'année, et plus encore aux approches des fêtes et festins, il empoignait son bâton de pèlerin et, de village en hameau des hauts pays niçois ou varois, comme dans les quartiers de la grand-ville, il se plaisait à dire des histoires [...].<sup>130</sup>

Ses récits mettent tous les sens en éveil : « *Brovès, un village de crèche situé près de Canjuers [...] Brovès sentait le mouton et le pain chaud.* »<sup>131</sup> Le deuxième historien local qui influença indéniablement notre écrivain, fut André-le-Maçon, lui qui parvenait à « [...] *tiss[er] auréoles et réseaux de majesté autour de menus faits. Il armoriait ce qu'il touchait. On eût cru qu'il vivait dans la lumière. En réalité, l'attiraient surtout les ténèbres des bibliothèques dans leurs recoins les moins fréquentés.* »<sup>132</sup>

Cet aventurier des « *plates-bandes des siècles* »<sup>133</sup> est lui aussi un historien, à sa manière, de la « petite histoire », il raconte « [d]es existences où il ne se passait rien qu'une cueillette d'olives, l'annonce d'un orage dans la pourpre du matin [...] ». <sup>134</sup> C'est un historien des petits faits quotidiens, des petites gens, comme le deviendra notre narrateur :

« [...] Ah, si les gens, chez eux, depuis qu'ils savent écrire, avaient raconté dans les cahiers les petites choses que le quotidien propose ! Nous aurions aujourd'hui une documentation de première main; inépuisable ! Quel trésor ! »<sup>135</sup>

Comment expliquer la passion de cet homme, « *Maître maçon de profession* », qui se prit de frénésie pour l'histoire de sa région et de ses habitants ? Passionné de toutes les langues également, « [i]l conversait en provençal, italien, piémontais, génois, milanais, « *piacentin* », « *perugin* » [...] ». <sup>136</sup>

Le narrateur ne s'y trompe pas quant à la science qu'il exerce : « *Quand au niçois, il en usait en historien* [...] ». <sup>137</sup> [C'est nous qui soulignons.] En tout cas, à coup sûr, André est de ceux qui ont transmis leur passion à Louis Nucera, qui lui ont donné envie à son tour d'avoir « *un bureau peuplé de livres, de vieilles chroniques, de mémoires ensorcelés* [...] ». <sup>138</sup>

---

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 152.

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 152.

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 156.

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 156.

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 156-157.

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 157.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 157.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 157.

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 159.

La même passion anime ces deux personnages et surtout, ils ont partagé la même conception de l'histoire – faut-il encore le rappeler –, celle du quotidien des gens ordinaires, celle qui raconte les peuples et leur vie, celle qui fait de tous ces hommes les véritables héros. Ce sont des troubadours des temps modernes, ils partent avec leur bâton de pèlerin au-devant des hommes pour échanger, pour à la fois transmettre et apprendre afin de pouvoir continuer leur chemin. Louis Nucera fut à leur école, les écouta, se passionna et apprit beaucoup. A son tour, il prit sa plume pour rendre aux hommes leur Histoire.

Puisque nous parlons de troubadours, comment ne pas remonter jusqu'à la source de cette lignée de prédécesseurs : « *Mon oncle [...] parlait de Blacas, seigneur d'Eze, et de Boyer, troubadours du XIII<sup>ème</sup> siècle. Il m'imaginait sur leurs traces.* »<sup>139</sup> Nous concevons alors la prédestination qui pèse sur le petit Nucera, celle d'être un jour, comme ces troubadours, le conteur, poète et historien qui donnera à l'écrit l'histoire des siens, sans jamais oublier – nous l'avons vu – les pouvoirs de l'oralité qui présidaient à cet art aux temps anciens.

#### 4.2.2.4. Nucera, journaliste

Il convient maintenant d'évoquer la carrière de Louis Nucera comme journaliste au *Patriote de Nice et du Sud-est*, quotidien du Front National<sup>140</sup>, fondé en 1942 dans la clandestinité, et paraissant au grand jour comme quotidien à la Libération, avec Virgile Barel, député communiste de Nice, comme directeur. Nucera, on l'a vu, y est entré comme simple pigiste en 1954 puis il est devenu l'un de ses journalistes professionnels en 1959, s'y procurant ses meilleures rencontres de personnalités, et même des exclusivités, alors que la concurrence avec Nice-matin est pourtant rude. Il le quittera en 1964 pour monter à Paris. Comme le note André Asséo : « *Ces dix années lui ont aussi permis de faire le point. Le journalisme, tel qu'il l'a exercé, fut une leçon de connaissances dans les domaines les plus variés.* »<sup>141</sup>

« *Leçon de connaissances* », mais également méthode de travail, Louis Nucera apprendra forcément beaucoup de ses années journalistiques, riches en rencontres.

---

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 198.

<sup>140</sup> Celui-ci fut fondé par le Parti communiste français en 1941 dans le but d'élargir la Résistance à toutes les couches sociales et patriotiques de la nation.

<sup>141</sup> André Asséo, *Louis Nucera L'homme-passion*, op. cit., p. 66.



45. Au siège du *Patriote*, Louis et ses amis journalistes : Huleu, le peintre Raymond Moretti, Diacono, Bernard Spindler, André Asséo, dans les années 60

Il avait le goût du petit fait quotidien que l'on relate comme l'événement de la semaine. Il pouvait être facétieux : aucun personnage connu ne se présentait ce jour-là sur la Côte d'Azur ? « [...] *il inventait une escale à l'aéroport d'un Monstre Sacré. Ainsi, il fit la rencontre imaginaire avec Orson Wells qui lui confiait ses projets personnels et professionnels.* »<sup>142</sup> Tout le monde se laissa prendre et, à Nice-Matin, on fut vert de jalousie d'avoir manqué le scoop ! Surtout, pour Nucera, le métier de journaliste, c'est avant tout la rencontre avec les hommes, l'enquête au plus près d'eux, à leur écoute, pour saisir l'humain sous le fait. Parfois, ses anciens collègues le disent, il disparaissait sans que personne ne sache où il était, pour mieux réapparaître le lendemain avec un « papier » exclusif. Il était le seul à qui l'on autorisait cela, il ne les décevait jamais. Dans ses deux rubriques, « Pris sur le vif » et « La soupe au pistou », il ne méprisait pas les faits divers, bien au contraire; il les traitait avec la même verve qu'il aurait utilisée pour de grands événements et en extrayait de vraies leçons humaines. Ainsi, il approfondissait son goût pour la recherche, menant, nous l'imaginons puisque nous en retrouverons des échos dans la Trilogie, de véritables

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 38.

enquêtes sur les pêcheurs, les maraîchers, les dockers, peaufinant en même temps son style. Interrogé à ce sujet, Henri Carletti, son collègue au *Patriote*, précise :

[...] au *Patriote*, on pouvait être amené à faire des choses hors de nos compétences habituelles, lui la vie culturelle, moi la jeunesse, en fonction des besoins. Il a pu être amené à le faire [des enquêtes sur les pêcheurs, les dockers, les cabarets. Nous précisons.] notamment avant de se spécialiser dans le « show-bizz ». En tout cas, je confirme que c'était un gros travailleur, qui se renseignait, qui travaillait ses reportages et ses papiers, et qui avait une large culture et une sacrée mémoire.<sup>143</sup>

Si Louis Nucera se spécialise rapidement dans le suivi de la vie artistique, mondaine et nocturne de la Côte d'Azur – nous y reviendrons –, il y développe une conception du reportage mondain aux antipodes des grands titres à sensation de l'époque :

Sachant que notre journal ne vit ni de scandale ni en flattant les mauvais goûts et les bas instincts, les personnes à qui nous nous adressons savent qu'elles peuvent abandonner le charabia – charmant ou vulgaire – des mondanités quand elles conversent avec nous.<sup>144</sup>

Et il peaufine un style littéraire déjà fort maîtrisé et reconnaissable, n'hésitant pas à insérer dans le même article, pari de journalistes ou hommage à la poésie, la double allitération de Mallarmé qu'il dut coucher avec délectation sur le papier : « *abolis bibelots d'insanités sonores* »<sup>145</sup>.

#### **4.2.2.5. A l'école de l'histoire, écoles de l'Histoire**

A l'époque, dans le quartier Saint-Roch où vit Louis Nucera, dans sa famille, on vote communiste, on parle, on vit politique et Histoire. C'est dans cette véritable macération que va se construire sa passion pour l'Histoire.

---

<sup>143</sup> Fabienne Langoureau-Morel, « Interview d'Henri Carletti, Alex Puvrel, André Baudin, anciens journalistes, à propos de la carrière de Louis Nucera au *Patriote de Nice et du Sud-Est* », Nice, 28 juin 2014. Archives Fabienne Langoureau-Morel. Voir Annexes, p. 37.

<sup>144</sup> Louis Nucera, « Derrière les néons de la façade », *Le Patriote*, 23 décembre 1962, p. 12. Voir Annexes, p. 23.

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 12, col. 1. Voir Annexes, p. 18. Ce vers figure, au singulier, dans le poème « X » de Stéphane Mallarmé, *Poésies*, Editions Deman, 1899.

# LE PATRIOTE NÎÇOIS

ORGANE DU FRONT NATIONAL DE LUTTE POUR L'INDEPENDANCE DE LA FRANCE

Téléphone 879-42 (6 lignes)

COMITÉ DES ALPES-MARITIMES

Administration prov. et Bureaux  
27. Av. de la Victoire - NICE

## 50.000 Nîçois fêtent la Victoire dans une Manifestation qui restera Historique

Nice a triomphalement, mais dignement fêté sa libération.

D'un même élan, une foule immense a jeté sur les trottoirs, sous un soleil éclatant, le baroquement de ses drapeaux, de ses panaches et de ses chapeaux. Et la joie de tous s'est exprimée dans l'enthousiasme des libérés, réconfortés, la modulation d'une ville qui a souffert et dans les réverbères au mouvement.

De balcon du Casino Municipal, les chefs, hier clandestins, de mouvements de résistance purent aux Nîçois, sans que jamais le moindre mot ne soit venu leur bouche rompre l'harmonie.

L'abbé Demma, qui a vraiment le don d'une fraternelle persuasion, exposa sa foi dans l'avenir de la France tout en demandant que l'union ne permette aucune excoquerie politique. Il dit qu'il aime les communistes, mais aussi à ceux qui ne sont pas communistes, d'un même amour. Il dit que le Front National est bien le mouvement où tous les patriotes, de toute tendance, peuvent se trouver fraternellement unis.

M. Andreux, représentant de la C.G.T., se félicita, au nom de l'illégalité, de trouver la C.G.T. clandestine redevenue la grande organisation de toujours ; il annonça une augmentation de 15 % sur tous les salaires, la réintégration immédiate des salariés mis à pied ou interdits par les Waffen S.S. de Vichy.

Puis, M. Banchis, ancien des gendarmes de la Gestapo, où il passa trente-huit mois, vint parler au nom du Parti Communiste. Ses convictions trahirent sous l'effet d'un regard par et franc. Il fit l'historique de la mémorable journée du 28 août, s'attachant au cours d'un exposé sans réticence ni faiblesse, à montrer comment la libération de Paris, de Marseille et de Nice avait été préparée par les victoires du Donets à la Valtale, derrière les tanks de la formidable armée soviétique.

Madeline Farnat, libre enfin de pouvoir promener au grand jour sa suite simplifiée et les espoirs qu'elle a jalousement gardés durant cinq ans de réclusion forcé, exprima modestement, mais avec ferveur, sa satisfaction

de voir enfin couronnées toutes les lettres patentes des courageuses femmes françaises, annonça le vote des femmes et leur accession à des fonctions officielles.

Avec une délicatesse de mise touchante chez cette femme de cœur, qui est en même temps une amie des Nîçois, une pédagogue expérimentée, Madeline Farnat fut longuement applaudie, surtout quand elle prouva que ses amis et elle feraient tout pour que disparaisse l'époque où, seuls, les fils de famille riches pouvaient accéder aux grandes écoles et aux grandes joies de la vie.

Pierre Boudon définit en formules précises la position du Front National qu'il représente au Comité de Libération. Il exposa, coupé par des voca-

tions répétées, comment les fils de la Résistance restent fidèles à l'union soignée dans la résistance.

Il exposa comment Nice fut non seulement libérée par les patriotes, mais grâce à leur action, sauvée de la destruction. Il demanda aux Français de ne disserter ni rivaliser, ni méconnaître, mais il trouva pour que tout revint à l'ordre, au calme et à la dignité, afin de faciliter l'œuvre de reconstruction de la France. Il expliqua que si les Allemands de la Wehrmacht n'étaient plus là, les Nazis de la collaboration oseraient se montrer encore dans nos murs et même porter des brassards trompeurs. Puis, Pierre Boudon rendit un éclatant hommage à nos alliés anglais, qui furent tenus tête au moment

crucial. Il salua les vaillantes troupes américaines qui étaient d'être libérées dans Nice libérée. Et, sous les applaudissements frénétiques de la foule, il dit l'admiration de la résistance française pour les soldats magnifiques de l'armée soviétique et de leur chef, le maréchal Staline.

Le responsable régional du Front National termina en faisant acclamer le nouveau préfet des Alpes-Maritimes et en annonçant que les patriotes pouvaient maintenant compter sur une étroite et constante collaboration avec la représentation du Gouvernement de la République et le Comité Départemental de la Libération pour procéder à une prompt et saine réorganisation.

Parlant ensuite, le docteur Lanchier, au nom du mouvement Combat, prononça des paroles d'espoir et de confiance.

M. Bermond (S.F.I.O.) lança un appel en faveur du redressement national.

C'est alors que M. Escande, préfet des Alpes-Maritimes, prit la parole. Son discours bref, concis et animé du plus pur patriotisme, fut suivi d'une véritable tempête d'acclamations à laquelle il répondit par le signe V de la Victoire.

Enfin, le commandant Chasoble, chef des F.F.I., commandant de 35 ans, galonné par ses braves, donna à cet anniversaire de confiance et de joie qui régnait le commencement de la participation aux fêtes populaires de ce qui va former bientôt la future armée française.

La manifestation se termina par un extraordinaire défilé de peuple où s'inscrivaient d'innombrables banderoles et drapeaux, en particulier ceux des Milices Patriotiques, de F.N., de son F.T.P., du Parti Communiste, de la C.G.T., des F.U.J.P., des Femmes de France, du Comité Italien de la Libération, de la M.O.L., des groupes « Combat » et des représentants du Mouvement Prisonnier, des Comités F.N. : Gas, Eau, Chaudière, Électricité, Commerçants, Artisans, Intellectuels, Catholiques, etc., ce qui mit fin à cette magnifique après-midi de Victoire qui restera gravée dans toutes les mémoires.

### Importante déclaration de M. Aubrac Commissaire du Gouvernement provisoire de la République M. J. Escande est nommé préfet des A.-M.

Le 2 septembre, à 14 heures, à la Préfecture, le Comité de la Libération des Alpes-Maritimes a reçu, en séance solennelle, M. Aubrac, commissaire du Gouvernement provisoire de la République.

Après d'importantes échanges de vues, M. le Commissaire de la République a réuni les représentants de l'ancienne presse clandestine, devenue aujourd'hui légale, et leur a fait la déclaration suivante :

Le Commissaire du Gouvernement exprime son admiration pour le courage des patriotes qui ont libéré eux-mêmes la ville de Nice et il s'adresse à ceux qui sont tombés dans la lutte pour la libération.

Le Gouvernement français est reconnaissant au peuple, il gouvernera pour le peuple par la résistance. Il compte sur les patriotes qui ont lutté depuis quatre ans pour reconstruire la France et qu'elle redevenue un grand pays. Il donnera la meilleure place dans la cité aux enfants courageux de la résistance. La France deviendra meilleure aux humbles et plus dure aux riches.

M. Aubrac étant obligé de quitter Nice pour quelques jours, le Gouvernement est représenté dans les Alpes-Maritimes par M. Escande, qui a travaillé en Afrique du Nord à la résistance et ensuite à la libération de la Corse, avec l'aide des patriotes corses ; il remplira les fonctions de secrétaire général auprès de M. Loubet, nommé préfet de police à Paris. Ces activités lui donnent l'expérience de la reconstruction nécessaire au renouveau de la terre française.

Le Comité départemental de Libération, qui rassemble les représentants des organisations qui ont mené la lutte contre les occupants italiens et allemands et les valets de Vichy, devient, auprès du Préfet, le Comité Consultatif, conformément aux lois de la République française. Son avis est obligatoirement demandé sur les plus importantes questions touchant les municipalités et le département.

Cette organisation permettra une active collaboration entre les pouvoirs publics et les organisations patriotiques, à la satisfaction de la population entière de ce département, qui a été l'objet de tant de souffrances malheureuses.

Nous espérons que cette formule d'entente permettra à ce département de redevenir l'un des plus beaux points de la terre française, grâce à la collaboration de tous les vrais patriotes, sous l'égide du nouveau Préfet.





De par sa localisation géographique, de par son travail, l'immigration italienne – particulièrement à Nice – s'est identifiée au sort de la classe ouvrière française, et donc pour beaucoup au Parti Communiste. Ainsi, en 1936, dans la 3<sup>ème</sup> circonscription, cette Nice du peuple, le communiste Virgile Barel est élu député du Front populaire :

Dans notre quartier, cette fidélité n'avait rien de singulier. On y était rouge. La tradition le voulait. Les accordéons du Front populaire avaient bercé mon enfance. Les paroles d'Évangile étaient prononcées par notre élu, Virgile Barel [...]. « C'est un saint », disait-on, l'extase dans la voix et dans l'œil.<sup>146</sup>

Lorsqu'il évoque, dans les romans de la Trilogie, la lecture de la presse, Nucera ne s'y trompe pas. Il cite comme quotidien familial *Le Petit Niçois*, qui était, avant la Deuxième Guerre mondiale, l'hebdomadaire « de gauche » du département, même si son directeur se perdra ensuite dans la collaboration :

La mère de Franck et la mienne lisaient *le Petit Niçois*. Le nom du journal était écrit en lettres rouges. Il avait pris parti pour le Front populaire, comme il allait prendre parti pour les républicains espagnols [...] Pour l'heure, *le Petit Niçois* était notre bible.<sup>147</sup>

Nucera n'est pas seulement le lecteur de cette sensibilité, il donne concrètement de sa personne : pendant la guerre, jeune adolescent, il dessine, avec les risques qu'on imagine, des graffitis politiques sur les murs avec son ami Ernest, dit Franck : « *On dessinait des croix de Lorraine sur les murs, des faucilles, des marteaux soutenus par des V décidés.* [...] »<sup>148</sup>

Dans *Avenue des Diables-Bleus*, le narrateur raconte que dans la caserne de Montpellier où il fait son service militaire, en 1948, les officiers veulent utiliser la troupe pour aller briser la grève des mineurs d'Alès. Dans l'armée, les communistes font de l'agitation pour que les soldats refusent de réprimer leurs frères : il sera l'un d'entre eux et même le plus déterminé puisque Nucera précise qu'il est le seul à aller jusqu'au bout de l'action, au point de se retrouver dans la prison du quartier :

[...] le commandant prit la parole : « J'ai appris, dit-il, que certains souhaitent désobéir et ne pas se rendre sur les lieux de la grève. » Et soudain d'une voix tonnante, brutale : « Qu'ils sortent des rangs ! » Regardant droit devant moi, sûr

---

<sup>146</sup> Louis Nucera, *Mes Ports d'attache*, op. cit., p. 68.

<sup>147</sup> Louis Nucera, *L'Ami*, op. cit., pp. 93-95.

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 142.

d'appartenir à la majorité, je fis un pas de côté. Mal m'en prit; je fus le seul. Celui qui souhaitait passer inaperçu devenait pôle d'attraction.<sup>149</sup>

Plus tard, entré au *Patriote*, Louis Nucera va même suivre un de ces stages politiques qu'affectionnent les communistes – une école, disait-on –, organisé selon toute vraisemblance au siège du *Patriote* pour les journalistes et personnels de la rédaction. Il en tirera des notes couchées sur un simple cahier d'écolier.<sup>150</sup> C'est avec émotion que nous avons ouvert et consulté ce document intime où l'on voit, en situation, sous sa propre plume, Nucera se confronter à la politique communiste, à ses dogmes propres à l'époque, et s'efforcer, tout en prenant des notes, de s'y ménager sa liberté critique, encore timide mais pas moins décelable.

D'abord, c'est avec beaucoup d'intérêt que Louis Nucera suit et note sur le papier l'exposé d'un certain Podesta, qui se livre à une analyse de « *La situation internationale et des rapports de forces* »<sup>151</sup>, celui de Ténérini sur les évolutions sociales à l'œuvre en France, « *La société humaine est divisée en classes et en nations* »<sup>152</sup>, celui de Paschetti sur « *La lutte pour la Paix* »<sup>153</sup>... Dans tous les cas, les références et chiffres historiques intéressent particulièrement notre futur écrivain de l'Histoire. Ainsi, page 10, il multiplie les notes sur les événements des années 1923, 1925, 1934, 1936, 1938. Page 15, il note en détail, à propos des deux guerres mondiales, les chiffres comparatifs des morts, des blessés, des destructions... En revanche, l'exposé de Virgile Barel sur « l'Histoire du PCF » se résume à... une ligne, son titre ! Il ne s'intéressera à la conférence du leader niçois que sur un seul point, d'ailleurs significatif de la sensibilité nucerienne à la nuance et à l'humain, celui ayant trait à la notion de « *compromis* »<sup>154</sup> en politique. En revanche, l'exposé de Georges Tabaraud fait l'objet d'une prise de notes serrée, le conférencier multipliant, à propos du « *Programme d'union du parti vis[ant] à rassembler les différentes couches* » du peuple, les références concrètes à leur travail de journaliste et à l'actualité. Le rédacteur en chef du *Patriote* va même jusqu'à déclarer : « *Moi je pense journal et pas*

---

<sup>149</sup> ADB, *op. cit.*, pp. 126-127.

<sup>150</sup> Louis Nucera, *Notes (politique)*, cahier. Son contenu nous permet de dater sa rédaction dans la fourchette chronologique suivante : décembre 1960 à Mai 1961. Archives Suzanne Nucera. Voir Annexes, p. 125.

<sup>151</sup> *Ibid.*, pp. 1 à 6. Voir Annexes, pp. 126 à 132.

<sup>152</sup> *Ibid.*, pp. 7 à 12. Voir Annexes, p. 132 à 138.

<sup>153</sup> *Ibid.*, pp. 13 à 16. Voir Annexes, p. 138 à 142.

<sup>154</sup> *Ibid.*, pp. 27-28. Voir Annexes, pp. 151-152.



cellule. »<sup>155</sup> et Nucera en fait son miel en encadré. De même, Louis Nucera s'intéresse de près à « *L'Histoire de la presse* »<sup>156</sup> exposée par un certain Théry. En tout cas, c'est bien l'Histoire qui est au cœur de ce stage, Nucera notant par exemple cette formule pendant l'exposé de Ténérini : « *Historique la lutte des classes est une réalité objective* »<sup>157</sup>, ce qui nous renvoie à la célèbre phrase de Marx : « [...] *L'histoire de toute société jusqu'à nos jours n'a été que l'histoire des luttes de classes.* »<sup>158</sup> Cependant, nous sentons que son intérêt pour les « cours » y fut inégal. Sa prise de notes est souvent anarchique, si l'on ose dire en pareille circonstance, partielle, succincte. Elle se résume souvent à l'écriture de « formules » qui le marquent, jetées dans le cahier en désordre, et à de multiples petits croquis, voire même de magnifiques rosaces de cancre.

Plus facétieux encore, peut-être rebuté par tout ce jargon qu'utilisent les conférenciers et par leurs démonstrations teintées d'un « marxisme » très déterministe, Louis Nucera se laisse aller à une potacherie rebelle, après avoir noté une formule en double « -isme » qui n'a pas dû cesser de résonner à ses oreilles pendant ce stage : « le Marxisme-léninisme ». Il reprend alors les noms des différents conférenciers – peut-être aussi ceux d'autres « élèves » - et les transforme aussitôt en néologismes joyeux et irrévérencieux : « *Astégianisme* », « *Galloïsme* », « *Caressisme* », « *Ténérinisme* », « *Thérisme* », « *Tabaraudisme* », « *Barelisme* », « *Commissarisme* »<sup>159</sup>. Le « *pessimiste hilare* » a encore frappé ! Mais même à travers cet intérêt inégal et ces plaisanteries douteuses – au sens étymologique du terme –, il reste que le *Patriote*, le Parti communiste et sa passion de l'Histoire messianique auront également été, pour le jeune Nucera, des fournisseurs de connaissances et de passion pour l'Histoire politique.

Ainsi, dans *Le Greffier*, en 1971, Louis Nucera n'hésitera pas à dissenter, à travers le personnage de Tête-Bêche II, sur « *le génie de Lénine de donner le pouvoir aux soviets* », puis sa « *tactique ensuite [...] de noyauter les soviets, de les récupérer pour son propre parti et de finir par les liquider* » et à lui opposer la thèse d'Anton Pannekoek

<sup>155</sup> *Ibid.*, p. 20. Voir Annexes, p. 145.

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 23. Voir Annexes, p. 147-149.

<sup>157</sup> *Ibid.*, p. 8. Voir Annexes, p. 133.

<sup>158</sup> Karl Marx, Friedrich Engels, *Le Manifeste du Parti communiste, Œuvres choisies*, Moscou, Éditions du progrès, 1970, p. 111.

<sup>159</sup> Louis Nucera, *Notes (politique)*, op. cit., p. 27. Voir Annexes, p. 151.

« selon laquelle la démocratie la plus grande ne peut exister si, par usurpation, un parti se l'approprie afin de monopoliser tous les pouvoirs de contrôle et de liquider ainsi cette démocratie »<sup>160</sup>. Ce développement, qui nous éloigne évidemment de l'approche sensible et humaine de la politique mise en œuvre dans la Trilogie, montre à l'évidence une connaissance très intéressée et approfondie des confrontations politiques à l'intérieur du marxisme. Elle s'apparente aussi à une volonté, que n'appliquèrent pas nombre des admirateurs de Marx, de suivre l'un de ses conseils les plus connus : « *Celui qui ne connaît pas l'Histoire est condamné à la revivre.* »<sup>161</sup>

C'est aussi le moment où, en lutte contre l'histoire classique des « méthodiques » héritée de Seignobos et Lavis, tenants dans l'Histoire du positivisme d'Auguste Comte, les marxistes vont devoir compter avec une nouvelle École historique particulièrement productive, avec laquelle ils alterneront affrontements et fécondation réciproques, l'École dite des Annales, du nom de la revue – *Annales d'histoire économique et sociale* - fondée en 1929 par Lucien Febvre et Marc Bloch. Rien ne nous permet d'affirmer que Louis Nucera a directement et consciemment subi l'influence de l'École des Annales, encore que son intérêt pour l'Histoire et sa boulimie de lecture aient pu le mettre en présence directe de ces auteurs et de leurs textes. Cependant, et nous tenterons de le démontrer, il apparaît de toute façon que, naturellement, intuitivement, Nucera va appliquer artisanalement, dans son travail d'écrivain-historien, bien des conceptions développées par cette école historique.

A la différence de l'Histoire dite classique, qui fait l'Histoire à partir de celle des grands événements, des grands hommes, des faits politiques, diplomatiques et militaires, les Annales entendent fonder l'Histoire en étudiant l'infrastructure sociétale considérée dans ses évolutions lentes et longues, à partir de l'étude des petits faits et actes de la vie quotidienne du peuple : une Histoire totale, qui ne se limite plus au sommet et aux décideurs mais qui embrasse à la fois tous les aspects de la vie collective passée et l'apport de toutes les sciences. La seconde génération des Annales, celle emmenée par Fernand Braudel, s'intéressera particulièrement au temps long de l'Histoire, aux petites évolutions des mentalités, des idées et structures

---

<sup>160</sup> Louis Nucera, *Le Greffier*, op. cit., p. 68.

<sup>161</sup> Malgré nos recherches, il ne nous a pas été possible de retrouver la source précise de cette formule, que tous les critiques attribuent à Marx, sans contestation possible, même si, étonnamment, Winston Churchill en donna une déclinaison proche : « *Un peuple qui oublie son passé est condamné à le revivre.* »

sociales même si, avec *Le Dimanche de Bouvines – 27 juillet 1214* –, Georges Duby réhabilitera l'événement mais en montrant combien il vient de loin. La troisième génération se concentrera sur l'évolution des idées et mentalités, pour une Histoire culturelle. Même si la génération de 68 et particulièrement Michel Foucault<sup>162</sup> mettront en question la notion de temps long, lui reprochant de ne pas assez prendre en compte les cassures, les ruptures de l'Histoire, l'apport des Annales féconde incontestablement toute la pensée des années où s'élabore la démarche créatrice nucerienne. Nous y reviendrons plus avant.

Cet apport fera évidemment débat dans l'historiographie marxiste : pourtant, Fernand Braudel n'hésite pas à rendre hommage à Karl Marx, inventeur selon lui de l'Histoire interdisciplinaire chère aux Annales et de cette notion qu'il appelle « temps long » sur laquelle nous reviendrons. En 1979, dans *Civilisation matérielle, économique et capitalisme XVe – XVIIIe siècle*<sup>163</sup>, il n'hésite pas à confronter ses analyses avec celle de Lénine, dégagant même quelques convergences. Cependant, pour Braudel, la lutte des classes ne constitue pas le moteur de l'Histoire, le cadre du mouvement social, elle en est simplement partie intégrante. Nucera sera lui-même enclin à en réinterpréter très largement le concept.

Bien d'autres rencontres auront forcément orienté les centres d'intérêt de notre narrateur et développé son goût de plus en plus marqué pour une Histoire critique,

---

<sup>162</sup> Ainsi, Michel Foucault écrit : « Voilà des dizaines d'années maintenant que l'attention des historiens s'est portée, de préférence, sur les longues périodes, comme si, au-dessous des péripéties politiques et de leurs épisodes, ils entreprenaient de mettre au jour les équilibres stables et difficiles à rompre, les processus irréversibles, les régulations constantes, les phénomènes tendanciels qui culminent et s'inversent après des continuités séculaires, les mouvements d'accumulation et les saturations lentes, les grands socles immobiles et muets que l'enchevêtrement des récits traditionnels avait recouverts de toute une épaisseur d'événement. [...] Or, à peu près à la même époque, dans des disciplines qu'on appelle histoire des idées, [...] qui, malgré leur titre, échappent en grande partie au travail de l'historien et à ses méthodes, l'attention s'est déplacée, au contraire des vastes unités qu'on décrivait comme des « époques » ou des « siècles », vers des phénomènes de rupture. [...] En somme l'histoire de la pensée [...] semble multiplier les ruptures et chercher tous les hérissés de la discontinuité, alors que l'histoire proprement dite [...] semble effacer, au profit de structures sans labilité, l'irruption des événements. » Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Éditions Gallimard, 1969, pp. 9-13.

Il sera sans nul doute intéressant à l'avenir de reprendre l'étude de l'Histoire chez Louis Nucera à la lumière de cette notion de rupture. Nous en avons-nous-mêmes noté quelques-unes : celle de l'immigration, celles des guerres, celle de l'avènement du tourisme et de l'affairisme sur la Côte d'Azur, celle des prémices de la mondialisation... Il nous a cependant semblé nécessaire, dans un premier temps, de valoriser la continuité historique que Nucera croit déceler dans l'Histoire de ce petit peuple niçois, chez cette grand-mère en qui « des millénaires sont gravés » - ADB, op. cit., p. 181 - comme chez « ces femmes innombrables qui ont traversé les millénaires » - ADB, op. cit., p. 70 -.

<sup>163</sup> Fernand Braudel, *Civilisation matérielle, économique et capitalisme, XVe-XVIIIe siècle*, Paris, Éditions Armand Colin, 1979.

bien d'autres « ouvreurs d'yeux » auront apporté leur pierre à la maturation nucerienne. Citons le rôle essentiel joué par les figures anarchistes, leur conversation et leurs lectures : le coiffeur pittoresque du quartier, qu'admirent Louis et Franck dans *L'Ami*, qui partira dans les Brigades internationales et ne reviendra pas de la Guerre d'Espagne; l'Anarchiste, avec une majuscule, ainsi dénommé dans *Le Kiosque à musique*, ami d'Adrien, alors lui-même communiste; Pipard, l'ami d'Aldo dans les camps; Lucien, le manutentionnaire fréquenté au travail à La Prévoyance à Paris – nom maquillage de Philips où travailla Nucera ? - dans *Le Kiosque à musique* -; plus tard, il y aura Georges Brassens, bien sûr, rencontré à l'occasion d'un « papier » pour le *Patriote*, qui lui « *parlait du calvaire des marins de Kronstadt, de la naïveté des anarchistes dont certains, comme Victor Serge avant qu'il s'en repente, se laissèrent flouer jusqu'au reniement par le mirage bolchevik.* »<sup>164</sup> Nous y reviendrons quand il s'agira de faire le point des rencontres et lectures qui l'ont aidé à accoucher son éloignement du communisme.



47. Louis interviewe Georges Brassens, 1954

---

<sup>164</sup> Louis Nucera, *L'Ami*, op. cit., 1994, p. 87.

Ces rencontres vont prédisposer Nucera à être baigné d'Histoire et à en faire la matière vivante, la pâte sans cesse malaxée, pétrie, de son récit. Car la passion nucerienne pour l'Histoire se niche partout et à tout moment. Suffit-il qu'à Nice, il emprunte la rue Beaumont pour se rendre au restaurant, il ne peut s'empêcher de noter que ce Beaumont, précepteur des enfants du duc de Gloucester, écrivit « *en anglais* », « *quoique savoyard* », son « *Voyage historique et pittoresque du Comté de Nice* »<sup>165</sup>. Encore et toujours l'Histoire et les historiens.

### 4.2.3. Les sources de Louis Nucera

Après avoir survolé les principales influences qui ont fait Louis Nucera, tentons maintenant de passer en revue les grandes sources de l'écrivain. La première source, est-il nécessaire de le rappeler, est l'échange avec les femmes et les hommes qui l'entourent, source inépuisable de connaissances et d'approche historique, et auquel l'a préparé son métier de journaliste. Louis Nucera était un « buveur de mots », il savait faire parler les autres, il aimait à les écouter et il absorbait, enregistrait, réutilisait. Il a ainsi, entre autres, réalisé - pour le *Patriote*, pour son roman ou est-ce une vraie promenade à Carras partagée avec Adrien ? - une véritable enquête économique et sociale documentée sur l'évolution de la pêche à Nice, qui prend vie dans *Chemin de la Lanterne* – à travers des discussions de joueurs de boule, parmi lesquels « *un pêcheur de forte corpulence [qui] exhale son mécontentement* »<sup>166</sup> – et qui est déjà de l'Histoire en train de s'écrire :

Le rapport comparé à l'avant-guerre c'est cent kilos-un hecto [...] quand dans le temps, on prenait cent kilos de poissons, aujourd'hui, on en prend cent grammes [...] Avant, Carras comptait trente-six familles. Il en reste six...<sup>167</sup>

Cette passion pour l'enquête socio-économique est une constante de Nucera. Quelques jours avant sa mort, n'est-il pas, curieux de tout, en train de rassembler une vaste documentation sur les rats !

Nucera a également co-écrit *Dora*<sup>168</sup>, avec Jean Michel, un ancien déporté du camp du même nom, rencontré dans le cadre de *l'Association des anciens déportés de Dora*,

---

<sup>165</sup> LKM, *op. cit.*, p. 214.

<sup>166</sup> CL, *op. cit.*, p. 173.

<sup>167</sup> *Ibid.*, p. 173

dont Aldo était membre, qui lui servira pour traiter de l'univers concentrationnaire dans *Le Kiosque à musique*.

A l'image de ces petits métiers disparus dont il n'aura de cesse de vanter les vertus, c'est un véritable travail d'artisan qu'il mène. En sont pour preuve les milliers de notes retrouvées à son domicile, classées par roman : notes pour *Avenue des Diables-Bleus*, notes pour *Chemin de la Lanterne*, notes pour tel ou tel article... A l'intérieur de ces dossiers, des chemises proposent un classement par thèmes : « Faune », « Flore », « Gastronomie » et, bien entendu, « Histoire ». Le rôle de Suzanne est d'ailleurs important, qui se rend dans les bibliothèques, au siège des journaux, aux archives municipales pour relever les éléments dont aura besoin Louis. Lui est à son bureau, il écrit.

C'est tout un savoir encyclopédique qui est accumulé par un autodidacte. Il a vanté les archives d'André-le-Maçon : il suivra son exemple et accumulera documents, ouvrages, articles de presse, etc.

En effet, ses « archives » préférées sont celles qu'il creuse auprès des hommes, et prioritairement celles d'André-le-Maçon :

Chez lui, s'amoncelaient des dossiers soigneusement datés et classés. [...] On venait le consulter des quatre coins du département. Il déchiffrait les écritures les plus décolorées par le temps, reconstituait des généalogies, cultivait à la perfection empirisme, science, attachement à une région, anecdotes, drôlerie, vertus familiales, pathétique. [...] Il collaborait à des revues, faisait des communications dans les Congrès de l'Association Française pour l'Avancement des Sciences (il tenait aux majuscules), publiait des études [...] Il avait œuvré trente ans à l'élaboration d'une Histoire de Villefranche-sur-Mer et de ses anciens hameaux de Beaulieu et de Saint-Jean. [...] son bureau peuplé de livres, de vieilles chroniques, de mémoires ensorcelés, d'esprits dociles et de songes [...].<sup>169</sup>

André-le-Maçon – avec Francis-le-Conteur – est de ceux auxquels Louis Nucera et Suzanne ont tenu à dire au revoir avant de quitter Nice pour Paris<sup>170</sup> : c'est dire le rapport affectif privilégié qu'ils entretenaient avec lui.

Bien entendu, en journaliste qu'il était, notre écrivain lisait la presse. Nous l'avons déjà relevé, en ce qui concerne sa jeunesse : il lit *le Petit Niçois* jusqu'en 1944, le *Patriote* ensuite, – « *Depuis la Libération, le Patriote était le journal que nous lisions à*

---

<sup>168</sup> Jean Michel, Louis Nucera, *Dora. Dans l'enfer du camp de concentration où les savants nazis préparaient la conquête de l'espace*, Paris, Éditions Jean-Claude Lattès, 1975.

<sup>169</sup> *LKM*, op. cit., pp. 157-159.

<sup>170</sup> *Ibid.*, p. 174.

la maison. »<sup>171</sup> – puis, plus tard, en fonction des nécessités de son métier de journaliste, le concurrent de la presse locale, *Nice-Matin*.

Précisons encore les sources nuceriennes. Nous avons eu le privilège de pouvoir travailler au domicile de l'écrivain. Nous avons été accueillis par Suzanne qui nous a laissé « déambuler » longuement et librement dans l'émouvant appartement-bibliothèque de la rue Smolett; et là, les références ne manquent pas en ce qui concerne les ouvrages historiques que Louis Nucera possédait et consultait pour écrire ses romans. Citons-en quelques-uns. D'abord l'incontournable *Histoire du pays niçois*, de René Liautaud – déjà cité – est de ceux qui ont retenu notre attention car il est entièrement souligné et annoté par l'écrivain. Nucera a même couvert de petites notes rédigées au stylo bille ou au crayon de papier – avec rappel de page –, l'ultime page du livre : « 192 guillotine Riquelmi », « 242 233 Napoléon III », « 265 Maïcon », « Pirates 152-3 », « 263 peintre », « église du vœu 225 », « 13 C Ségurane », « Destruction du château (Turbie) », « Abbé Grégoire 187 », « Ecrivains 262-263 », « Savoie 128 131 Hubert aux blanches mains », « Fulconis – 305 », « château 102 », « 170 L'aigle. », « Cavour 221 », « "La Côte d'Azur" nommée ainsi par Stephen Liégeard. », avons-nous pu déchiffrer, et ces notes seront exploitées par Nucera : on retrouve les faits qu'elles évoquent dans la Trilogie. Prenons un seul exemple, celui de la guillotine, déjà évoqué : la note « (1) » du bas de la page 192 de *l'Histoire du pays niçois* : « [...] fin janvier 1794, la guillotine fut enfin montée sur la place Egalité, où elle resta sans emploi jusqu'au 23 novembre suivant. (D'après A. Demongeot, *Nice Historique*, 3-1958.) » devient, dans *Avenue des Diables-Bleus* :

Mon grand-oncle disait qu'il aurait fallu célébrer par un nom de rue les ouvriers de Nice qui refusèrent pendant des mois de construire l'échafaud nécessaire à l'installation de la « machine à décapiter ». Les membres du comité de salut public les menaçaient. Ils tenaient bon. C'était en 1793. Mon grand-oncle ne fut jamais conseiller municipal. Ceux qui le furent n'y ont sans doute jamais pensé. Il est vrai que les ouvriers finirent par céder. Le couperet s'abattit.<sup>172</sup>

Sous la plume de Louis Nucera, la petite note est devenue récit vivant, haletant, et comme toujours l'occasion de célébrer les humbles qui tentent de résister à la folie des décideurs de l'Histoire. Mais comme rien n'est jamais monocolore et que notre écrivain ne saurait rien laisser passer, il tient à ajouter : « *Il est vrai que les ouvriers*

---

<sup>171</sup> Louis Nucera, *Mes Ports d'attache*, op. cit., p. 68.

<sup>172</sup> *ADB*, op. cit., p. 111.

*finirent par céder.* » Il n'y a pas de bon camp. La lâcheté le dispute toujours à l'héroïsme chez Nucera et ce n'est pas toujours le second qui triomphe.

Cette *Histoire du pays niçois*, parue donc en 1971, sera bien le livre de chevet de notre auteur pour préciser, vérifier les connaissances historiques anciennes qu'il intègre dans sa Trilogie. Il ne cessera d'ailleurs de développer l'ampleur de ses recherches historiques. Pour *Les Contes du Lapin Agile*<sup>173</sup>, son Roman Histoire posthume sur la Butte Montmartre, il va s'entourer – la bibliographie publiée en fin de volume en fait foi – d'une longue somme d'ouvrages, livres d'Histoire, mémoires, biographies... Mais il n'a pas attendu l'écriture des *Contes du Lapin Agile* pour s'intéresser à ce quartier de Paris :

Le soir, avant de nous endormir, nous lisions des pages sur Montmartre. La raison en était simple. Dès notre arrivée à Paris, on y habiterait; la Prévoyance y pourvoyait. Nous avons trouvé des livres chez les bouquinistes des quais du Paillon. Tout un lot : Montmartre en long, en large, dans ses profondeurs et du haut de ses cent-vingt-neuf mètres. [...] Il vaut mieux savoir où on met les pieds.<sup>174</sup>

On voit là la constante : prêt à monter s'installer à Paris, à Montmartre, Nucera éprouve le besoin de connaître en profondeur l'Histoire de son nouveau quartier pour mieux s'y intégrer, se l'approprier. Pour Nucera, l'Histoire est consubstantielle de la vie. Ainsi, toujours à propos de Paris, son tour d'horizon des hauts-lieux de la capitale contient un élément qui pourrait passer pour un intrus, mais pas chez Nucera :

Les églises, la tour Eiffel, l'Arc de Triomphe, le métro, les musées, les places, les avenues, les petites rues, les Invalides, la Conciergerie, les catacombes, l'Histoire [Souligné par nous.], le bateau-mouche, les ponts, les égouts [...].<sup>175</sup>

Enfin, à propos de la Première Guerre mondiale racontée à travers le personnage d'Antoine, Louis Nucera, outre le recours au livret militaire de ce dernier (et à deux ou trois visites-« interviews » chez l'« oncle », selon les souvenirs de Suzanne), s'est procuré auprès de lui *L'Histoire du 163<sup>ème</sup> régiment d'infanterie*<sup>176</sup> - auquel Antoine appartient - du Sous-Lieutenant Astruc. Nous l'avons eu en mains. C'est là, sans contestation possible, que Nucera a puisé la connaissance précise des combats de la

---

<sup>173</sup> Louis Nucera, *Les Contes du Lapin Agile*, Paris, Éditions Le Cherche midi, 2001 [réédition : Paris, Éditions Gallimard (Collection Folio), 2002].

<sup>174</sup> *LKM, op. cit.*, p. 176.

<sup>175</sup> *Ibid.*, p. 183.

<sup>176</sup> Anonyme, *Résumé de l'histoire du 163<sup>ème</sup> régiment d'infanterie*, Sarrebruck, Éditions Schaal et Cie, Imprimerie du Nouveau Courrier de la Sarre, non daté.



Première Guerre mondiale – lieux, dates, faits de guerre –, recoupée avec les souvenirs d'Antoine, dont il fait preuve dans *Chemin de la Lanterne*. Nous y reviendrons.

De même, pour pouvoir mieux rendre compte de l'atmosphère de Nice et de la vie de ses habitants pendant cette guerre, Louis Nucera s'est procuré *Nice pendant la guerre de 1914-1918*<sup>177</sup> de Ralph Jean-Claude Schor. Nous en avons retrouvé un exemplaire universitaire dans la bibliothèque de l'écrivain. Nucera s'y est particulièrement intéressé – des sur-lignages en témoignent – au travail des femmes, aux transports hippomobiles et aux soins aux blessés<sup>178</sup>.

Ce ne sont là que quelques exemples de la grande diversité et de la rigueur des sources historiques – écrits, statistiques, interviews – auxquelles recourt Nucera. Nous ne pouvons donc que rendre hommage à la somme de travail et à la qualité des recherches historiographiques qu'il mettait en œuvre pour écrire ses ouvrages. A nos questions sur ce point, Suzanne nous a répondu : « *Il faut être crédible* ». On reconnaît là la haute conception de la rigueur et de la vérité qu'affiche Louis Nucera en toutes circonstances.

Une confrontation minutieuse avec les sources nous a cependant permis de mettre à jour quatre petites erreurs historiques vénielles; seulement, serait-on tenté de dire, au bénéfice d'une analyse plus poussée qui ne saurait trouver sa place ici.<sup>179</sup>

La première erreur – peut-être simple coquille d'édition mais devenue erreur puisque non corrigée dans les éditions postérieures – relevée par nos soins concerne Mgr « Raess », archevêque de Strasbourg, qui déclara en 1874 devant le Reichstag allemand, déclenchant la colère de l'opinion publique française, que les catholiques de son diocèse acceptaient le Traité de Francfort et donc la nationalité allemande. Or, « Raess » devient « Taess » sous la plume de Louis Nucera.<sup>180</sup>

La deuxième erreur est également orthographique. Elle concerne le général Jacques Bernard Joseph Modeste d'Anselme, qui conquiert Nice à la tête des armées révolutionnaires le 29 septembre 1792. Étonnamment, Louis Nucera écrit son nom

---

<sup>177</sup> Ralph Jean-Claude SCHOR, *Nice pendant la guerre de 1914-1918*, Mémoire de DES, Université de Nice, juin 1963. Archives Suzanne Nucera. Il a été depuis publié à Paris, aux Éditions de La Pensée universitaire, 1964, 394 pages.

<sup>178</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>179</sup> C'est sans compter avec la reprise de la légende de la fondation de Nice, déjà mentionnée.

<sup>180</sup> *CL, op. cit.*, p. 108.

« *Danselme* »<sup>181</sup> ce que pourtant René Liautaud<sup>182</sup>, sa source principale concernant l'Histoire de Nice, ne fait pas, écrivant normalement « d'Anselme ». Cette erreur trouve peut-être son explication dans le deuxième mémoire – le premier écrit à chaud n'ayant pas convaincu – que le général adressa à la Convention pour sa défense, suite à sa destitution le 27 décembre 1792 et à sa mise en accusation le 14 février 1793, et qu'il intitula « Mémoire pour le général Danselme »<sup>183</sup>, gommant la particule, sans doute pour s'éviter la suspicion d'être noble et donc potentiel traître à la patrie.

La troisième erreur concerne le montant du premier gros lot de la loterie nationale, créée en 1933. Louis Nucera, et il n'est pas le premier, écrit : « *Depuis 1933, et la découverte du visage épanoui du coiffeur Bonhoure entouré des siens, la France rêvait au gros lot d'un million.* »<sup>184</sup> De fait, la somme que remporta Paul Bonhoure avec le numéro 18 414 s'élevait à 5 000 0000 de francs<sup>185</sup>.

La quatrième erreur n'est pas totalement propre à Nucera. Elle concerne l'explication historique des origines du nom « *Chemin des Dames* » qui entra tristement dans l'Histoire lors de la Première Guerre mondiale et la bataille de Verdun. Nucera commet certes une erreur personnelle de souverain puisqu'il situe l'anecdote connue sous Louis XIV alors que la version habituelle concerne Louis XV et qu'il se trompe sur le but du déplacement considéré – celui des filles de Louis XV – qui empruntait le Chemin des Dames : d'un côté, rendre visite à un enfant royal, de l'autre, nous allons le voir, se rendre chez une dame d'honneur. Pour le reste, Nucera ne fait que reprendre la légende, qui ne sera vraiment démentie pour le grand public qu'après sa mort. Ainsi, il écrit :

Rose [...] ne songeait qu'aux 18 kilomètres du Chemin des dames. Antoine lui avait dit que Louis XIV l'avait fait construire afin d'éviter les cahots de la route principale aux dames de la cour qui venait voir l'enfant royal en nourrice à Craonne En d'autres temps, elle se fut attendrie. Là elle n'imaginait que la tuerie, [...] la satiété du pire.<sup>186</sup>

Bien sûr, Louis Nucera a eu l'intuition littéraire de placer cette évocation dans les pensées intérieures de Rose. Tout un symbole : une petite princesse populaire en

---

<sup>181</sup> *CL, op. cit.*, p. 234. : « *Venu de France le général Danselme portait en lui le souffle de la révolution.* »

<sup>182</sup> René Liautaud, *op. cit.*, p. 177 et suivantes.

<sup>183</sup> Jacques Bernard Joseph Modeste d'Anselme, *Mémoire pour le général Danselme, Ilème rapport en réponse au rapport des commissaires de la Convention nationale* (1793), Éditions Hachette Livre BNF, 2013.

<sup>184</sup> *ADB, op. cit.*, p. 154.

<sup>185</sup> Soit 3 millions 379 750 €, valeur 2013.

<sup>186</sup> *CL, op. cit.*, pp. 148-149.

rejoint d'autres par-delà les époques. Et pourtant, légende ! Car quelle est donc cette fable née sous la plume de l'historien Théodore Gosselin, alias G. Lenôtre<sup>187</sup>, dans *Le Temps* du 28 avril 1917<sup>188</sup>, reprenant sans doute la version universitaire élaborée en 1910 par Eugène Welvert, un condisciple<sup>189</sup> ? Louis XV, donc, et non pas Louis XIV, aurait, vers 1770, fait entièrement paver un chemin mal carrossé pour permettre à ses filles, Adélaïde, Sophie et Victoire de se rendre régulièrement chez Madame de Narbonne, l'une de leurs dames d'honneur, au château de la Bove, près de Bouconville. De fait, les recherches récentes confirment plutôt la version de Casimir Stryenski, donnée elle aussi en 1910, selon laquelle « *Mesdames furent reçues, non pas souvent comme le dit M. Welvert, mais une ou deux fois à peine.* »<sup>190</sup>. Guy Marival a semble-t-il refermé la polémique en apportant en 2010, les précisions suivantes – trouvées dans les archives à Paris et à Laon – que Louis Nucera ne pouvait évidemment pas connaître :

Madame de Narbonne est la dame d'honneur de la seule Madame Adélaïde. Elle n'est devenue propriétaire du château de la Bove [...] qu'en août 1776... [...] Un seul [voyage, ajouté par nous.] est vraiment attesté, en 1784, et seulement pour Mesdames Adélaïde et Victoire, Sophie étant décédée deux ans plus tôt. Quant à la prétendue construction d'une nouvelle route pavée, elle n'a consisté en réalité qu'en l'amélioration d'un chemin existant, et encore pas avant 1783...<sup>191</sup>

On le voit, l'erreur était ici, comme il se dit, humaine.

On peut noter enfin chez Nucera une approximation, en ce qui concerne le nombre de tués et de disparus lors du bombardement américain du port, le 26 mai 1944. Louis Nucera annonce 284 tués et 100 disparus. Or, il s'avère que, compte-tenu de l'ampleur du drame et de la présence à Nice, en ces temps troublés, de nombreux réfugiés pas forcément enregistrés, les historiens n'ont pas tous les mêmes sources et n'aboutissent pas aux mêmes chiffres. Jean-Louis Panicacci cite quatre séries différentes de bilans des victimes annoncés<sup>192</sup> : a – « 313 tués (T), 153 disparus (d) » ; b

---

<sup>187</sup> « G. » pour « Gosselin », son vrai patronyme.

<sup>188</sup> Guy Marival, « 1917 : comment la légende des Dames a fait son chemin », *La lettre du Chemin des Dames*, revue éditée par le Conseil général de l'Aisne, N° 20, Automne 2010, pp. 6-7-8.

<sup>189</sup> *Ibid*, pp. 7-8. Eugène Welvert, *Autour d'une dame d'honneur : Françoise de Chalus, duchesse de Narbonne (1734-1821)*, Paris, Éditions Calmann-Lévy, 1910.

<sup>190</sup> *Ibid*, p. 8. Casimir Stryenski, *Mesdames de France : les filles de Louis XV, documents inédits*, Éditions Emile-Paul, 1910 (réédition : 1911).

<sup>191</sup> Guy Marival, *op. cit.*, pp. 7-8.

<sup>192</sup> Jean-Louis Panicacci, *En territoire occupé. Italiens et Allemands à Nice 1942-1944*, Paris, Éditions Vendémiaire, 2012, p. 131.

– « 384 T et d »; c – « 384 T et 153 d »; d – « 384 T et 100 d ». Les chiffres de Louis Nucera, « 284 morts, 100 disparus »<sup>193</sup>, pourraient donc correspondre soit au b – « 384 T et d », détaillé approximativement, soit à une erreur de 100 dans le nombre des tués avancé dans le bilan d – « 384 T et 100 d ».

Une fois ces quelques petites erreurs relevées, il nous reste à insister de nouveau sur l'énorme travail de recherche, de documentation et surtout sur le savoir et la mémoire encyclopédique de notre auteur.

#### **4.2.4. Les grandes catégories de la pensée historique nucerienne**

Il nous faut maintenant entrer plus avant dans la conception nucerienne de l'Histoire telle qu'elle transparaît dans la Trilogie.

La pertinence des grands apports de l'historiographie des Annales et de sa confrontation avec le marxisme nous paraît la mieux à même, en dialogue avec l'analyse de la Trilogie, de rendre compte de la conception de l'Histoire que s'est constituée peu à peu l'autodidacte Nucera. Nous présenterons – malheureusement au prix, dans le cadre de cette étude, de raccourcis qui pourraient en réduire la complexité – les grandes originalités de l'historiographie des Annales et examinerons si elles peuvent entrer en dialogue fructueux avec l'approche nucerienne.<sup>194</sup>

##### **4.2.4.1. La critique de l'Histoire classique**

Comme les historiens des Annales, Louis Nucera s'en prend, malgré une certaine affection teintée cependant d'ironie, à la conception edificatrice voire

---

<sup>193</sup> ADB, *op. cit.*, p. 12.

<sup>194</sup> On pourra contester notre choix de confronter, en 2014, les conceptions historiques de Louis Nucera à celles de l'École des Annales, dont bien des principes ont largement fait l'objet de dépassements critiques de la part des historiens qui les ont suivis. Il nous a cependant semblé plus logique de comparer ce qui est comparable, soit des conceptions contemporaines. Il est vrai que l'écriture de la Trilogie commence en 1978, soit dix ans après 1968 et la pleine expansion des développements du structuralisme avec notamment les travaux de Michel Foucault. Mais il nous semble plus juste, à voir les réticences de Nucera devant les événements de Mai-Juin 68 et les productions idéologiques qu'ils ont engendrées, de considérer qu'il vaut mieux s'en tenir aux apports de Lucien Febvre, Marc Bloch et de leur continuateur, Fernand Braudel, encore dominants dans les années 60.

patriotarde développée jusqu'à la caricature par les épigones de l'Histoire classique. C'est la personne de M. Masségia, l'instituteur de l'« oncle » Antoine, qui incarne cette vision utilitariste et lavissienne de l'Histoire, mise au service de la « Revanche » et de la récupération de l'Alsace-Lorraine.

Les leçons de M. Masségia étaient enrichissantes. Mon oncle le certifiait. Il parlait liberté, drapeau, République. Le sort des Alsaciens et des Lorrains le bouleversait. Il fallait les venger : « Alors, même au fond des tombeaux, leur os dormiront d'un sommeil plus doux. »<sup>195</sup>

Bientôt les élèves seraient en âge de chasser les casques à pointe. Du sang et du plus jeune, coulerait. Une abondante moisson pour cimetière s'ensemencait.<sup>196</sup>

Et de citer deux ouvrages qui contribuèrent grandement à aider M. Masségia à « fabriquer de valeureux soldats »<sup>197</sup> et qu'Antoine, qui les reçut en prix scolaires, a toujours sur une étagère : « [L]a Patrie française de Charles Comte et Victor Jeanvrot, et Histoire d'un homme du peuple d'Erckman-Chatrian »<sup>198</sup>.

Cette critique de Nucera rejoint celle d'un Lucien Febvre qui s'émeut lui aussi de cette instrumentalisation de l'Histoire et se prononce pour « [l]'histoire qui ne lie pas les hommes. L'histoire qui n'oblige personne. Mais sans quoi rien ne se fait de solide. [...] Ainsi l'histoire. Celle qui comprend et se fait comprendre. Celle qui n'est pas une leçon à apprendre chaque matin, dévotement. »<sup>199</sup>

Il faut donc se détacher de l'histoire des grands hommes qu'on décrète sans raison « héros de la patrie » :

Car, un historien, on ne lui demande pas de dire (sauf les journaux, quand on l'interviewe; mais alors, il ne s'agit pas d'histoire) – si, oui ou non, Vercingétorix et Jeanne d'Arc méritent le titre de « héros nationaux ». On lui demande d'« expliquer » l'un et l'autre de ces personnages historiques.<sup>200</sup>

Louis Nucera ne dit pas autre chose :

Si encore je me mêlais de portraiturer les grands de ce monde, ceux qui, précisément, décident du sort des petits peuples. [...] Les tirades abondent, fussent-elles gorgées

---

<sup>195</sup> CL, op. cit., p. 33.

<sup>196</sup> Ibid., p. 109

<sup>197</sup> Ibid., p. 216.

<sup>198</sup> Ibid., p. 224.

<sup>199</sup> Lucien Febvre, « Face au vent, Manifeste des Annales Nouvelles », *Combats pour l'histoire*, Paris, Éditions Armand Colin, 1953. Édition électronique réalisée par Réjeanne Brunet-Toussaint et Jean-Marie Simonet dans la collection « Les Classiques des sciences sociales », disponible sur : [http://www.uqac.ca/Classiques\\_des\\_sciences\\_sociales/](http://www.uqac.ca/Classiques_des_sciences_sociales/), p. 59-60.

<sup>200</sup> Lucien Febvre, « Ni Histoire à thèse, ni histoire-manuel, Entre Benda et Seignobos », *Combats pour l'Histoire*, op. cit., p. 112-113.

d'illusions et de grosses catastrophes. Inutile de tourner longtemps autour du pot. L'esprit règne. Il a même supplanté le bon sens.<sup>201</sup>

Oui, cette Histoire-là a contribué à produire trop de drames pour que Nucera puisse lui faire encore crédit. Et il ajoute, refusant l'épique et précisant ainsi à la manière des Annales sa conception de l'Histoire : « [...] *nos existences n'ont rien d'un opéra. [...] Mais notre chansonnette me plaît bien. Je ne la donnerais pas pour un empire.* »<sup>202</sup>

#### 4.2.4.2. Des faits et des sources : l'humain d'abord

Pour l'Histoire classique, l'affaire est entendue et Lucien Febvre de citer, pour la contester vivement, la formule péremptoire de Fustel de Coulanges : « *L'histoire se fait avec des textes.* »<sup>203</sup> Évidemment, on sait la valeur que Nucera accorde aux textes trouvés dans les archives d'André-le-Maçon. Lui-même ne se prive pas de les citer quand ils lui paraissent présenter une valeur symbolique mais c'est aussitôt pour qu'en soit contestée l'interprétation : « *Avec des amis fervents, il [André, précisé par nous.] exhuma le Jurement de Strasbourg de l'an 842. "On le considère comme le premier document écrit en français, commentait-il. C'est une erreur. Il est conçu en gallo-romain méridional, autrement dit en niçois."* »<sup>204</sup>

Fernand Braudel confirme contre Louis Halphen que les textes ne font pas l'Histoire :

La découverte massive du document a fait croire à l'historien que dans l'authenticité documentaire était la vérité entière. « Il suffit, écrivait hier encore Louis Halphen, de se laisser en quelque sorte porter par les documents, lus l'un après l'autre, tels qu'ils s'offrent à nous, pour voir la chaîne des faits se reconstituer presque automatiquement. »<sup>205</sup>

Louis Nucera connaît bien la problématique de la fragilité des faits et de ce qu'ils supposent de choix, de construction, de subjectivité :

---

<sup>201</sup> CL, op. cit., p. 247.

<sup>202</sup> LKM, op. cit., p. 223.

<sup>203</sup> Fustel de Coulanges, cité par Lucien Febvre dans « Professions de foi au départ, de 1892 à 1933, Examen de conscience d'une histoire et d'un historien, [Leçon d'ouverture au Collège de France, 13 décembre 1933] », *Combats pour l'histoire*, op. cit., p. 18.

<sup>204</sup> LKM, op. cit., p. 158-159.

<sup>205</sup> Louis Halphen, *Introduction à l'histoire*, Paris, Éditions Presses Universitaires de France, 1946. Édition électronique réalisée par Pierre Palpant dans la collection « Les Classiques des Sciences Sociales », disponible sur : <http://bibliotheque.uqac.ca/>

Elle avait peu de faits à signaler. Elle s'est contentée de porter sa croix et de distribuer de la joie.<sup>206</sup>

Les faits les plus brûlants refroidissent, comme tout.<sup>207</sup>

On aime parfois savoir de petits faits inutiles. [...] Il [Un autre de mes oncles. Nous précisons.] avait des histoires sur tout, persiflant, caricaturant, brocardant.<sup>208</sup>

Est-ce ce passé là que j'ai vécu ? Quelle part de bluff et de malentendu y a ajoutée l'oubli ?<sup>209</sup> ADB, p. 21.

[Le grand-oncle] recrutait des faits, dénigrant l'histoire telle qu'on l'enseigne aux écoliers, sonnant le branle des repréailles, épilquant sur une page lue la veille. Il était comme ces savants qui disputent d'un détail vieux de mille ans.<sup>210</sup>

Car, pour Lucien Febvre comme pour Nucera, l'Histoire est faite de choix :

Mais toute histoire est choix. Elle l'est du fait même du hasard qui a détruit ici, et là sauvegardé les vestiges du passé. Elle l'est du fait de l'homme : dès que les documents abondent, il abrège, simplifie, met l'accent sur ceci, passe l'éponge sur cela.<sup>211</sup>

Les faits, les vrais, sont à rechercher partout et Nucera ne s'en prive pas : dans les graffitis, « *les graffitis qui ont tenu tant d'années ont disparu. [...] On y encensait selon les époques le Front populaire, Thorez, Staline [...] et insultait Franco, [...] Hitler ou Darnand.* »<sup>212</sup>, « *Au passage, je lis deux graffiti* [Sans "s" dans le texte. Souligné par nous.] [...] »<sup>213</sup>; dans ce qui peut paraître insignifiant : « *On aime parfois se rappeler de petits faits inutiles.* »<sup>214</sup> ; sur les plaques de rue, sur « *les trottoirs* »<sup>215</sup>, et même dans des endroits improbables :

« Combien de culs ? » demandait-on à l'époque quand se discutaient de semblables contrats. Selon le nombre (cinq ? dix ? quinze ?), on pouvait estimer la teneur des jarres familiales au moment où on passerait les vider.<sup>216</sup>

De même, Louis Nucera se refuse à négliger les confidences d'un vieux pêcheur surnommé l'Amiral :

---

<sup>206</sup> ADB, *op. cit.*, p. 212.

<sup>207</sup> CL, *op. cit.*, p. 16.

<sup>208</sup> *Ibid.*, p. 195.

<sup>209</sup> ADB, *op. cit.*, p. 212

<sup>210</sup> ADB, *op. cit.*, p. 216.

<sup>211</sup> Lucien Febvre, *op. cit.*, p. 21.

<sup>212</sup> ADB, *op. cit.*, p. 34.

<sup>213</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>214</sup> CL, *op. cit.*, p. 195.

<sup>215</sup> ADB, *op. cit.*, p. 55.

<sup>216</sup> CL, *op. cit.*, p. 119.

Il avait mille trésors dans la tête, des brins de légende, des catastrophes en veux-tu en voilà, des ravissements, des félicités d'un autre âge. Il ne voulait pas que les hauts faits s'égarent dans l'oubli.<sup>217</sup>

Car les faits, ce sont les hommes eux-mêmes et la vie, et les moindres détails peuvent revêtir la plus grande valeur :

Des êtres vivent, ils ont des moments de joie, ils peinent et meurent : il ne faut jamais perdre cela de vue, s'intéresserait-on au mouvement des idées, aux grands chapitres de l'histoire.<sup>218</sup>

Des existences où il ne se passait rien qu'une cueillette d'olives, l'annonce d'un orage dans la pourpre du matin, devenaient importantes.<sup>219</sup>

Que pèse au regard de la dimension humaine la froideur des textes. Lucien Febvre enfonce le clou : « *Les textes, oui, mais ce sont des textes humains. Et les mots même qui les forment sont gorgés de substance humaine.* »<sup>220</sup> C'est pourquoi, tout à la fois « historien » et témoin pour l'Histoire à écrire, Nucera se place à hauteur d'homme concret, réel, et les faits s'élaborent dans un processus d'oralisation plein de sensibilité et d'empathie :

J'avoue à ma confusion que je ne regrette pas mon attachement à d'insignifiantes réminiscences ou mes longues conversations sur des riens avec l'un ou l'autre dans le quartier, la famille. J'ai l'impression que ça leur donne du plaisir [...]; habitués à de longs silences, ils mettent les bouchées doubles.<sup>221</sup>

Lucien Febvre recommande à ses élèves une démarche équivalente, avec les mots de l'historien :

Et, d'autre part, je dis les hommes. Les hommes, seuls objets de l'histoire [...] qui ne s'intéresse pas à je ne sais quel homme abstrait, éternel, immuable [...] mais aux hommes toujours saisis dans le cadre des sociétés dont ils sont membres [...] aux hommes dotés [...] de préoccupations et d'aptitudes variées, qui toutes se mêlent, se heurtent, se contrarient, et finissent par conclure entre elles une paix de compromis, un *modus vivendi* qui s'appelle la Vie.<sup>222</sup>

Pour faire de l'histoire tournez le dos résolument au passé et vivez d'abord. Mêlez-vous à la vie.<sup>223</sup>

---

<sup>217</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>218</sup> *LKM, op. cit.*, p. 80.

<sup>219</sup> *Ibid.*, pp. 156-157.

<sup>220</sup> Lucien Febvre, « Professions de foi au départ », *op. cit.*, p. 27.

<sup>221</sup> *CL, op. cit.*, p. 248.

<sup>222</sup> Lucien Febvre, *op. cit.*, p. 36.

<sup>223</sup> *Ibid.*, p. 48.



Nous citons plus haut des extraits de la Trilogie où Louis Nucera évoque les « *moments de joie* », les « *distribu[tions] de joie* » de ces humbles qui « *peinent* », qui « *meurent* »<sup>224</sup>. On notera avec curiosité une ambition analogue chez Lucien Febvre :

Quand je dis : nous n'avons pas d'histoire de l'Amour, ni de la Joie – entendez bien que je ne réclame pas une étude sur l'Amour ou la Joie, à travers tous les temps [...]. J'indique une direction de recherche. [...] Je demande l'ouverture d'une vaste enquête collective sur les sentiments fondamentaux des hommes et leurs moralités.<sup>225</sup>

A l'évidence, pour cette enquête sur la Joie, notre Trilogie pourrait constituer un matériau vivant incomparable. Contemporain des remises en cause initiées par l'École des Annales, on voit combien, pour Nucera, la notion de fait historique a partie intimement liée avec la vie simple des humbles, avec leur parole, leur mémoire et combien ces petits faits en disent plus long sur l'Histoire des hommes que les grandes dates et événements censés la résumer.

Quand il lit le journal, tout en surveillant Mireille du coin de l'œil, juste avant qu'il n'ose lui adresser la parole pour la première fois sur la plage, se mélangent sous nos yeux l'Histoire en train de s'écrire - et elle ne laisse pas d'être lourde de menaces puisque c'est celle de la guerre froide - et les petits faits divers. Nous sentons combien pour Nucera, l'histoire d'une certaine Alice fait plus sens que la Grande :

Par bonheur, il n'y a pas que des causes d'inquiétude. A Gdansk, Wladyslaw Gomulka annonce l'accroissement foudroyant de la production industrielle [...] Nikita Khrouchtchev a reçu Paul Raynaud au Kremlin. [...] Je note aussi que « l'aînée de trois petites filles modèles », Alice, a gagné un poste de télévision. [...] « Nous n'avons que deux pièces pour cinq personnes [...] » « Quand il y en a pour cinq, il y en a pour six. Voilà une famille qui pénètre dans le luxe. » C'est la conclusion de cet article.<sup>226</sup>

Et nous ne saurions conclure sans mettre en exergue ce fait dont Nucera souhaite qu'il soit vu – et cela fait sens dans sa volonté de réhabiliter le petit peuple – comme à l'origine de la victoire française lors de la Première Guerre mondiale : « *La France doit beaucoup à ses chefs, à ses poilus, au canon de 75, à la baïonnette [...]. Elle doit aussi beaucoup aux femmes innombrables qui tricotèrent. Que de poitrinaires sans elles !* »<sup>227</sup> Clin d'œil certes, mais aussi conception nouvelle affirmée d'une Histoire populaire,

---

<sup>224</sup> KLM, *op. cit.*, p. 80 et ADB, *op. cit.*, p. 212.

<sup>225</sup> Lucien Febvre, *op. cit.*, p. 277.

<sup>226</sup> LKM, *op. cit.*, p. 21.

<sup>227</sup> CL, *op. cit.*, p. 132.

sans être édicatrice, refondée à partir de la revalorisation des petits faits historiques si longtemps négligés.

#### **4.2.4.3. Une Histoire totale : pluridisciplinaire, petite ou grande**

Un autre grand apport de l'École des annales va consister à produire de l'Histoire en faisant appel, dans l'interdisciplinarité, à toutes les sciences :

Les textes, évidemment : mais *pas rien que les textes*. Les documents aussi, quelle qu'en soit la nature; ceux qu'on utilise de longue date, ceux surtout que procure l'effet heureux de disciplines nouvelles la statistique; la démographie se substituant à la généalogie, dans toute la mesure où démos sur leur trône remplace les rois et les Princes; la linguistique proclamant avec Meillet que tout fait de langue manifeste un fait de civilisation; la psychologie passant de l'étude des individus à celle des groupes et des masses : combien d'autres encore ? [...] Entre disciplines proches ou lointaines, négocier perpétuellement des alliances nouvelles [...].<sup>228</sup>

Car l'homme lui-même est objet et carrefour de toutes ces sciences :

Cet homme, d'un mot, il est le lieu commun de toutes les activités qu'il exerce - et on peut s'intéresser plus particulièrement à l'une de celles-ci, à son activité, à ses activités économiques par exemple.<sup>229</sup>

Et Lucien Febvre de pointer l'intérêt pour l'Histoire de s'adosser à d'autres sciences :

La sensibilité dans l'histoire vaut-elle une enquête, une large, puissante et collective enquête ? Et la psychologie, est-ce un rêve de malade si je pense, si je dis ici qu'elle est à la base même de tout travail d'historien valable ?<sup>230</sup>

Fernand Braudel y ajoute pour sa part les mathématiques, la géographie, l'écologie :

Cependant, que l'on n'oublie pas un dernier langage, une dernière famille de modèles, à vrai dire : la réduction nécessaire de toute réalité sociale à l'espace qu'elle occupe. Disons la géographie, l'écologie, sans trop nous arrêter à ces formules pour choisir entre elles.<sup>231</sup>

---

<sup>228</sup> Lucien Febvre, *op. cit.*, pp. 27-28.

<sup>229</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>230</sup> Lucien Febvre, *op. cit.*, p. 279.

<sup>231</sup> Fernand Braudel, *Histoire et sciences sociales : La longue durée*, dans *Annales : Economies, Sociétés, Civilisations*, *op. cit.*, p. 752.

On retrouve cette idée d'Histoire totale chez Louis Nucera. Enfant de deux guerres qui ont chamboulé les fondements de pensées, il pressent combien l'Histoire événementielle ne peut rendre compte des horreurs vécues. Artisanalement, il s'invente une histoire totale, qui s'intéresse à l'homme et à toutes ses activités parce que, pour lui, là est le seul espoir raisonnable. Vont défiler sous nos yeux des approches géographiques : « *La région est dure; histoire, relief l'attestent.* »<sup>232</sup>, architecturales : « *En haut, c'est le château de l'Anglais, construit à la veille du plébiscite par un passionné d'histoire hindoue* »<sup>233</sup>, « *[c]omment vivait-on dans ces maisons, formant des cours intérieures, et dont les paliers sont à ciel ouvert ?...* »<sup>234</sup>, économico-urbanistiques :

On démolit à l'emplacement du gaz de France. La fonderie Tombarel s'est évanouie. [...] Un parking bien exigü a remplacé l'épicerie et la petite maison dont une façade donnait sur le chemin de Roquebilière. La vespasienne du coin de la rue a disparu.<sup>235</sup>

Louis Nucera convoque également l'économie et la sociologie, celle de la fabrique de bière :

Le travail de Maria consistait à se saisir d'une bouteille de bière et à y coller deux étiquettes : une cachetant la fermeture, l'autre, large et haute, claironnant la marque « R » sur le ventre du récipient. Il convenait d'aller vite surtout durant les mois chauds de l'année. Le reste du temps, le chômage sévissait. On ne le rémunérait pas.<sup>236</sup>

Il en est de même pour ces petits métiers disparus, celui du ferblantier, celui du vannier :

[...] autrefois, sur le trottoir, un homme vendait deux brocs troués pour le prix d'un neuf. Ce fut le départ de sa fortune.<sup>237</sup>

Avant le vannier jouissait de privilèges, d'un statut. On était fier d'appartenir à la corporation. Maintenant, on ne trouve plus d'ouvriers.<sup>238</sup>

De véritables études socio-économiques nous sont proposées pour la pêche, les docks du port, l'agriculture, l'arboriculture :

---

<sup>232</sup> *ADB, op. cit.*, p. 55.

<sup>233</sup> *Ibid*, p. 60.

<sup>234</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>235</sup> *Ibid.*, p. 209.

<sup>236</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>237</sup> *Ibid.*, p. 194.

<sup>238</sup> *CL, op. cit.*, p. 217.

Avant, Carras comptait trente-six familles de pêcheurs. Il en reste six... Il nous faut placer palangre, filet, entremail, casier de plus en plus loin et de plus en plus profond...<sup>239</sup>

L'après-midi le manège cales des navires-bistrots avoisinants-quais se poursuivait. Les parties de dés l'interrompaient. Elles se tenaient sur les bateaux car on y jouait de l'argent. Sur ces territoires maritimes, la police n'avait pas le droit d'intervenir.<sup>240</sup>

C'était là, il n'y a pas si longtemps, le pays de la misère et de l'insécurité. Misère car la terre était pauvre, les récoltes aléatoires. « Una bouana anada d'oli paga tut... une bonne année d'huile paye tout. » [...] Leurs dettes étaient si élevées que les olives, fussent-elles abondantes, ne suffisaient plus à rembourser les prêteurs qui veillaient, aussi assidus et impitoyables que le malheur [...]. Ainsi des champs et des logis changèrent de propriétaires.<sup>241</sup>

[...] l'incendie du roi des oliviers, en 1884 ou 1885 (il [André-le-Maçon, précisé par nous.] doutait de la date) à Beaulieu-sur-Mer, par des romanichels. « Sa base avait douze mètres de circonférence ! »<sup>242</sup>

Parfois même, l'Histoire et l'agriculture se rejoignent pour étudier des pratiques improbables comme celle qui suivit la Première Guerre mondiale :

Leur tâche ? Ramasser les os des combattants qui jonchaient le sol et les rassembler; on les transportait ensuite vers les fosses communes. [...] Il expliquait que de semblables moissons avaient déjà été faites après les guerres napoléoniennes. Les ossements d'Austerlitz, de Waterloo ou autres lieux d'hécatombes furent expédiés en Angleterre. Des usines les traitèrent. Les agriculteurs du Yorkshire les utilisèrent comme engrais. Le respect des morts glorieux les laissait indifférents.<sup>243</sup>

D'autres rapprochements de champs scientifiques éloignés en disent parfois plus sur les combats de l'époque qu'une analyse purement historique. Il en est ainsi de la météorologie et de l'Histoire :

« C'est le vent d'Est. Il apporte la pluie », assure mon oncle qui hume l'air et regarde bouger les feuilles. "Avant la guerre de 39 et jusqu'en 43, on l'appelait le vent de Mussolini." »<sup>244</sup>

Enfin, Nucera s'intéresse à la superstructure culturelle et idéologique, à travers les goûts, les représentations artistiques des hommes considérés : la chanson<sup>245</sup>

---

<sup>239</sup> *Ibid.*, p. 173.

<sup>240</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>241</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>242</sup> *LKM, op. cit.*, p. 217.

<sup>243</sup> *CL, op. cit.*, p. 40.

<sup>244</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>245</sup> Louis Nucera s'essaya lui-même à une « carrière » chorale à deux moments de sa vie : dans sa jeunesse et le Music-hall d'après-guerre, « sous le pseudonyme de Louis Ceral, "artiste swing" » (Bernard Morlino, *Louis Nucera, achevé d'imprimer, op. cit.*, p. 52) puis lors de son passage chez Philips

occupe dans son matériau historique une place privilégiée, car elle fut le grand art populaire du début du XX<sup>ème</sup> siècle et lui paraît révélatrice des rapports sociaux et humains alors à l'œuvre. C'est d'abord l'évocation d'un chant grivois à double sens, qui en dit long sur les mœurs de l'époque :

« Il me dit tout en dansant  
Vous êtes une femme charmante  
Et mon oiseau justement  
N'a pas marché depuis longtemps »

[...] « Cette chanson eut un sacré succès ! On la chantait dans tout Nice ! Les demoiselles rougissaient. On riait de pas grand-chose... »<sup>246</sup>

C'est ensuite une véritable Histoire des lieux de fête et de plaisir de Nice, et du Music-hall local, de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle aux années 50, qui nous est proposée, par séquences toujours vivantes et personnalisées, au long d'*Avenue des Diables Bleus* et du *Chemin de la Lanterne* :

On le voyait au Perroquet, à Plantation, au Cintra, au club d'Angleterre, au Verdun, ce qui est curieux pour un nom de plaisir. [...] Portiers et ouvreuses du Nouveau Casino, de la Jetée-Promenade, du casino municipal, de l'Eldorado connaissaient sa svelte silhouette. [...] Il décrivait Andrée Turcy avec sa casquette voyoute, son foulard gigolette; Gorlett et son canotier, son accroche-cœur à la moustache [...] ; Tréki qui refusait la mention « l'impayable comique » sur ses affiches car un directeur de théâtre en avait profité pour ne pas lui régler un cachet ; Géo Georgey [...], Georges Milton [...], Andrex [...], Darcelys [...], Mireille Ponsard, Déva Dassy, Berval, Fernand Sardou [...].<sup>247</sup>

On le voit, par cette multiplicité des approches scientifiques, Louis Nucera entend embrasser la vérité la plus intime des époques évoquées. Sa démarche historique totale est toujours conduite au plus près des hommes, de leur mentalité, de leur psychologie la plus intérieure. L'économie, le métier y sont toujours appréhendés par leurs influences et leurs conséquences sur les hommes qui y sont plongés, grandeur, petitesse, facéties mêlées. Il s'agit de reconstituer les processus spatiaux, sociaux, mentaux qui expliquent les choix des hommes d'une époque donnée, leurs comportements.

---

où il accepta d'être, à son corps défendant, l'oubliable interprète d'une nouvelle version de *Nissa la bella*, « sous la mention : "Louis Céral [Orthographié cette fois-ci avec accent dans le texte. Souligné par nous.] chante Nice" ». (André Asséo, *Louis Nucéra L'homme-passion biographie*, op. cit., p. 76).

<sup>246</sup> *Ibid.*, p. 188.

<sup>247</sup> *Ibid.*, pp. 193-194.

Lucien Febvre ne recommande pas autre chose :

Et j'ajoute; recomposer la mentalité des hommes d'autrefois ; se mettre dans leur tête, dans leur peau, dans leur cervelle pour comprendre ce qu'ils furent, ce qu'ils voulurent, ce qu'ils accomplirent.<sup>248</sup>

Mais cette notion d'Histoire totale ne vise pas seulement à dire son caractère pluridisciplinaire. L'Histoire totale, c'est une histoire qui ne se limite pas aux événements diplomatiques, militaires et politiques. C'est l'Histoire des hommes et de leurs sociétés, faite de grands et de petits faits :

Eux, retranchés derrière un parti pris simple, celui de n'utiliser jamais que les documents diplomatiques proprement dits : ceux des recueils officiels, bleus, gris, jaunes ou rouges; [...] joignons-y les correspondances et les mémoires des acteurs et des témoins des événements; eux ne se soucient que de la croûte apparente de leur globe, de leur sphère politico-diplomatique...<sup>249</sup>

Nous venons de le voir, chez Nucera, la grande Histoire côtoie la plus petite; la plus petite éclaire souvent mieux la vérité de la grande que les grands événements eux-mêmes. Il en est ainsi de l'histoire de l'utilisation agricole des os des champs de batailles et des excréments des habitants de Nice, des pulls tricotés par les femmes pour les soldats, évoqués plus avant; prenons trois derniers exemples, qui disent davantage sur l'absurdité des deux guerres mondiales que leur récit événementiel. Le sort des chevaux à Verdun :

« ... Une fois j'ai eu l'imprudence de rapporter à Rose des histoires que j'apprenais des cavaliers comme celle des cheveux qu'on ne descellait pas, pendant plusieurs jours, tant la bataille faisait rage. Ils avaient de telles plaies qu'il était impossible de les monter, même à cru. Les bêtes souffraient trop. [...] »<sup>250</sup>

La déstabilisation du corps social avec le débarquement américain :

Mais les américains étaient arrivés ! L'horreur ! On n'en parlait qu'à mots couverts. Toutes les nuits, mère et filles partaient pour ne rentrer qu'à l'aube. Elles sentaient le parfum, fumaient des cigarettes blondes. Parfois même, des jeeps venaient les chercher et les raccompagnaient.<sup>251</sup>

La mort de Caca – surnom prédestiné – dans le bombardement de Nice :

---

<sup>248</sup> Lucien Febvre, *op. cit.*, 4ème de couverture, et « Les idées, les arts, les sociétés », p. 4.

<sup>249</sup> Lucien Febvre, *op. cit.*, p. 80.

<sup>250</sup> *CL*, *op. cit.*, p. 229.

<sup>251</sup> *ADB*, *op. cit.*, p. 47.

On l'appelait Caca, en appuyant sur la première syllabe comme à Nice. Il enrageait. On disait qu'après le bombardement, celui de mai 1944 où Anselmo commença de perdre la raison, on le trouva mort, assis sur la cuvette, au cabinet, chez lui. Son vrai prénom était Ange.<sup>252</sup>

Avec Nucera, la petite histoire trouve droit de cité. Elle prend, avec modestie, des significations plus fortes que celles de l'Histoire des Grands Hommes. Elle ne prétend pas à l'exhaustivité, elle veut du moins atteindre la vérité sensible de l'humain. Louis Nucera s'en veut le sauveur et le passeur artisanal inlassable :

Voici comment se fabrique notre petite histoire qui n'intéresse personne. Chacun possède ses musées aux souvenirs, ses dérisoires archives. Tant pis s'ils ne valent pas tripette : on n'a pas tous de grands destins. [...] Dans le bric-à-brac, dissimulés par la poussière des ans, apparaissent des bouts d'histoires; à chaque pas bougent de vieilles sensations...<sup>253</sup>

#### **4.2.4.4. Le temps long de l'Histoire**

L'apport essentiel de Fernand Braudel à l'historiographie tient à cette notion de temps long. Les événements ne constituent que « l'écume » de l'Histoire. Seule la prise en compte de la longue durée peut permettre d'atteindre la structure profonde du mouvement des sociétés :

L'histoire traditionnelle attentive au temps bref, à l'individu, à l'événement, nous a depuis longtemps habitués à son récit précipité, dramatique, de souffle court.

La nouvelle histoire économique et sociale met au premier plan de sa recherche l'oscillation cyclique et elle mise sur sa durée. [...]

Bien au-delà de ce second récitatif se situe une histoire de souffle plus soutenu encore, d'ampleur séculaire cette fois : l'histoire de longue, même de très longue durée.<sup>254</sup>

Même s'il ne dédaigne pas de raconter l'événement en son temps court – le siège de Nice du 5 août 1543, le bombardement de Nice du 26 mai 1944 – c'est bien une longue, interminable fresque de Nice et de ses habitants, commencée dans l'Antiquité et continuée jusqu'à nos jours, que tente de brosser Nucera. Braudel lui donne d'ailleurs indirectement raison :

Je doute pareillement qu'une étude de ville [...] puisse être l'objet d'une enquête sociologique [...] sans s'inscrire dans la durée historique. Toute ville, société tendue

---

<sup>252</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>253</sup> *Ibid.*, p. 200.

<sup>254</sup> Fernand Braudel, *Histoire et sciences sociales : La longue durée*, op. cit., p. 727.

avec ses crises, ses coupures, ses pannes, ses calculs nécessaires, est à replacer [...] dans le mouvement, plus ou moins éloigné dans le temps, qui anime ce complexe.<sup>255</sup>

C'est pourquoi, chez Nucera, l'histoire de Nice vient du fond des âges; mais elle n'est pas linéaire : on saute sur les périodes, on les télescope, on les quitte pour mieux y revenir sans cesse, comme si, au final, ce qui comptait, plus que les changements, futile « écume » des choses, c'était l'immobilité impétueuse c'est-à-dire la permanence bouillonnante d'une âme niçoise et populaire, qui va de Catherine Ségurane à la grand-mère, et se transmet de génération en génération par une sorte de métépsychose; même courage dans des circonstances différentes, même amour de sa petite patrie du peuple :

[La grand-mère] J'ai la sensation que des siècles et des siècles vivent en elles et que dans sa bouche les lieux communs bouillonnent de sang neuf. [...] Elle transmet une force. Quel médecin, quel agronome, quel savant, sont morts en elle sans même qu'elle le pressente ? »<sup>256</sup>

Et le temps devient plus long encore, immuable passerelle du passé au présent : « [...] ces femmes innombrables qui ont traversé les millénaires. »<sup>257</sup>; « [...] des millénaires sont gravés en elle. Elle est de celles qui ne meurent jamais. »<sup>258</sup> Ces femmes sont les sentinelles de la permanence d'un monde qui se transmet comme un trésor indestructible.

Car pour Nucera, la juste mesure du temps est bien celle du temps long, celui des siècles : « *C'était avant la guerre de 14, c'était un autre monde, c'était il y a des siècles et des siècles.* »<sup>259</sup> Il paraît fait de continuités et parfois de ruptures mais ces dernières, ici marquée par une guerre, en sont-elles vraiment ? Car la guerre n'est-elle pas elle-même éternelle : « *Puis une autre guerre était venue.* »<sup>260</sup> Et même lorsque Nucera s'appesantit sur tel événement marquant de l'Histoire de Nice – nous venons de citer le siège de 1543 et le bombardement de 1944 -, sous sa plume, ces événements sont eux-mêmes reliés à un temps lent, en apparence immuable : celui de la vie du petit peuple, toujours victime des Grands.

---

<sup>255</sup> *Ibid.*, p. 738.

<sup>256</sup> *ADB, op. cit.*, p. 117.

<sup>257</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>258</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>259</sup> *CL, op. cit.*, p. 74.

<sup>260</sup> *ADB, op. cit.*, p. 12.





48. Le monument aux morts, Nice

Tout est éternel. Les noms sur les plaques de rues peuvent changer, les rues et les hommes demeurent et « l'écume » ridicule des Grands-Hommes s'écoule par le Paillon jusqu'à la mer :

L'avenue Jean-Médecin s'appela du Prince-Impérial avant le désastre de 1871. Qui n'avait pas sa rue Maréchal-Pétain en une autre période de l'histoire ? J'imagine des décrochages et accrochages de plaques, en accéléré, comme dans les films de Charlot. Ce serait très amusant.<sup>261</sup>

Le temps long est le temps naturel des hommes. Il est celui de la nature, celui qu'il faut respecter pour vivre en harmonie avec elle : « *l'ordre de la nature exige la connivence; à l'affronter on ne gagne rien.* »<sup>262</sup> Le temps long est celui de la vérité de l'homme a contrario de celui des idéologies : « *les parfums étaient sans doute identiques il y a soixante-dix ans. [...] La brise non plus ne devait pas fredonner des airs très différents.* »<sup>263</sup> Le temps long est celui qui nous assure d'écarter les

---

<sup>261</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>262</sup> *CL, op. cit.*, pp. 137-138.

<sup>263</sup> *Ibid.*, p. 187.

épiphénomènes et d'aller à l'essentiel : « *les époques se chevauchent mais le visa pour la nostalgie est accordé. Les fausses notes s'estompent.* »<sup>264</sup>

Dans ce temps long, la permanence est celle du peuple lui-même et de sa simple vie; là sont les vrais événements : « *J'aurais pu m'étendre plus encore sur le petit peuple de Nice, conter d'autres babioles qui deviennent parfois les événements d'une vie.* »<sup>265</sup>  
Car les « grands » événements sont sujets à caution :

Le sort de sainte Réparate, tant de siècles après, affecte la grand-mère. Il n'y a pas loin de la vie à la mort; mais il y a la manière. [...] Je lui dis qu'il est possible que sainte Réparate n'ait jamais existé : à Césarée, en Palestine, où elle fut, prétend-on, martyrisée, on n'a retrouvé nulle trace de la tragédie, ni de son culte. A moins que les chroniqueurs et les prêtres de l'époque fussent blasés.<sup>266</sup>

Les Grands-Hommes ne sont ni ne font en réalité l'Histoire. Fausse modestie, Nucera situe le mouvement de l'Histoire chez les humbles, à « ras de terre » :

Si encore de l'ombre et du silence sortaient des personnalités comme les grandes familles en ont, de gros bonnets introduits dans l'histoire, de ceux qui donnent leur nom à des rues; des exemples pour le peuple. Hélas, à explorer mes vieilles années, je ne croise que de toutes petites gens. Des êtres poussière à peine naissants. Mes idoles sont à ras de terre.<sup>267</sup>

Mais ce temps long n'est pas pour autant celui d'un progrès, que revendique notre civilisation matérielle. Il affiche surtout la permanence et l'unité d'une civilisation par-delà les siècles :

Nice s'étaient sous nos yeux : [...] Chaque génération, chacune des avancées du progrès s'y manifestaient. Rien n'était conçu de la même main, ni ne procédait du même esprit et cependant une unité était là. Les siècles se rabibochaient.<sup>268</sup>

Enfin, pour Nucera, ce temps long implique, pour en saisir l'infinie durée et richesse, de ne laisser personne au bord de la route. Tous les êtres qui ont vécu sont partie intégrante et mémoire de ce temps. L'obsession nucerienne de collectionner la trace de toutes ces existences est inscrite au cœur de cette conception historique : « *Des noms égarés en chemin, chétives destinées qu'il ranime avant qu'elles repartent se*

---

<sup>264</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>265</sup> *Ibid.*, p. 247.

<sup>266</sup> *ADB, op. cit.*, pp. 140-141.

<sup>267</sup> *CL, op. cit.*, p. 151.

<sup>268</sup> *LKM, op. cit.*, p. 170.

*perdre tout au fond du néant. Les souvenirs s'exaltent de leur propre permanence. »*<sup>269</sup>

Le présent ne peut être lui-même sans porter avec lui toutes les traces du passé qui l'éclairent et l'aident à avancer.

#### **4.2.4.5. Passé, présent inséparables**

Lucien Febvre dit à propos de Michelet : « [...] *l'histoire qu'on nous montrait à faire n'était, en vérité, qu'une déification du présent à l'aide du passé. Mais elle se refusait à le voir – et à le dire.* »<sup>270</sup> Il propose de redéfinir le rapport entre passé et présent :

L'histoire, réponse à des questions que l'homme d'aujourd'hui se pose nécessairement. Explication de situations compliquées, au milieu desquelles il se débattrait moins aveuglément s'il en savait l'origine. Rappel de solutions qui furent celles du passé – et donc qui ne sauraient être, en aucun cas, celles du présent. Mais bien comprendre en quoi le passé diffère du présent [...].<sup>271</sup>

Et Fernand Braudel ajoute : « *Présent et passé s'éclairent réciproquement.* »<sup>272</sup> C'est peu dire que chez Nucera, présent et passé vont de pair, se nourrissent mutuellement et sont même inextricables. On l'a vu pour la grand-mère, chez qui « *des siècles et des siècles vivent [...].* »<sup>273</sup>

De fait, chez notre auteur, le passé n'est rappelé, révélé qu'au sein du présent : plaques de rues, rencontre d'un vieux Niçois, souvenirs ramenés à la surface, le passé est dit, oralisé. Il tire de la parole de celui qui le ressuscite son authenticité, sa vérité. Il est dans la bouche de Maria, d'Antoine ou de leurs proches. Il s'énonce et revit sous nos yeux. Le narrateur, partout où il déambule, a le pouvoir de libérer la parole et de faire affleurer ce passé qu'il récolte avec amour. Et celui-ci continue à vivre dans le présent qu'il éclaire :

C'est la récolte du souvenir à chaque instant. L'incubation commence bien avant qu'on se mette en marche. [...] Les feux d'artifice de la vie ont des lueurs qui ne s'éteignent pas; seraient-ils tragiques.<sup>274</sup>

Le passé ne fait pas peur à notre auteur, au contraire :

---

<sup>269</sup> CL, op. cit., p. 114.

<sup>270</sup> Lucien Febvre, op. cit., p. 22.

<sup>271</sup> Ibid., p. 60.

<sup>272</sup> Fernand Braudel, *Histoire et sciences sociales : La longue durée*, op. cit., p. 737.

<sup>273</sup> ADB, op. cit., p. 117.

<sup>274</sup> CL, op. cit., p. 190.

Le passé est une de mes récréations. On a tous nos manies. « Ne te retourne pas en arrière de peur de marcher à ta perte. » La parole du prophète me laisse de marbre. [...] j'éprouve le besoin de revenir sur mes pas et les traces de ceux qui me furent chers.<sup>275</sup>

Pourtant, ce passé peut être une maîtresse exigeante :

Une fois de plus, j'emboîte le pas à mon passé. La laisse se relâche, se tend, m'autorise des libertés; puis elle se raidit et me ramène où tout a commencé. C'est une liberté surveillée.<sup>276</sup>

Mais sa fréquentation peut être d'une grande utilité à l'homme du présent si elle est celle du temps long, « du loin derrière » pour avoir la certitude de bien lire ce passé au service du présent :

Je ne peux m'empêcher de regarder loin, derrière moi. Ce qui n'est, peut-être, pas dénué d'intérêt. On y apprend des choses. Elles peuvent servir. Pour le présent et l'avenir. A moins que l'on sache tout d'emblée. Il en est qui ont cette chance; pour le plus grand malheur des autres.<sup>277</sup>

Car là est l'obsession de Nucera. Il a trop regretté de n'avoir pas vu assez tôt les défauts du communisme. Il s'en veut. Il est bien décidé à relire le passé, à le ressasser pour en tirer des leçons pour aujourd'hui et demain. Il pourfend donc le dogmatisme de la certitude, sa dictature si grosse de tragédies passées et à venir.

#### **4.2.4.6. De quel sens de l'Histoire ?**

C'est une question vitale pour Nucera. Quel sens donner à la marche des sociétés ? Pour Marx et Engels, « *[L]'histoire de la société jusqu'à nos jours est l'histoire de la lutte des classes.* »<sup>278</sup>, et ils assignent au prolétariat la tâche de libérer la société tout entière.

C'est ce rôle messianique que contestent les Annales tout en reconnaissant sa validité au concept de lutte des classes :

---

<sup>275</sup> *Ibid., op. cit.*, p. 151.

<sup>276</sup> *Ibid., op. cit.*, p. 161.

<sup>277</sup> *Ibid.*, p. 152.

<sup>278</sup> Karl Marx, Friedrich Engels, *Le Manifeste du Parti communiste, Œuvres choisies*, Moscou, Éditions du Progrès, 1970, p. 111.

La présence et l'efficacité du concept de classes (et avec lui du concept de lutte des classes) peuvent également être vérifiées chez d'autres historiens des Annales, tels Duby, Mandrou, Le Goff et même Braudel.<sup>279</sup>

Pour Fernand Braudel, et il le dira à ses continuateurs des Annales, l'étude des mentalités, devenue dominante dans les années 70 dans la recherche historique, ne saurait se conduire sans la combiner avec celle de la structure économique :

Que mes successeurs [...] préfèrent étudier les mentalités en négligeant la vie économique, tant pis pour eux ! Pour mon compte, je n'étudierai pas les mentalités sans remettre le reste en cause. Car je suis d'accord avec Eric Hobsbawm<sup>280</sup> : il n'y a pas d'histoire autonome des mentalités, elles sont toujours liées au reste. [...] mes successeurs [...] donnent l'impression d'abandonner le sol économique qui nous permettait une liaison avec nos collègues marxistes. Moi qui prône l'histoire globalisante, comment pourrais-je être d'accord ?<sup>281</sup>

Mais Georges Duby y insiste à son tour, il s'agit d'envisager la lutte des classes comme concept d'analyse historique sans pour autant adhérer à l'idée d'une fin révolutionnaire :

L'architecture de « Guerriers et paysans » reposent presque entièrement sur les concepts de classe et de rapports de production. J'y use d'un modèle, celui de la lutte des classes, que Marx a forgé en observant la société de son temps. Sautant par-dessus les époques, j'osai le projeter sur un système social tout à fait différent de celui du XIX<sup>ème</sup> siècle. Et cette projection arbitraire se révéla très efficace, mais justement, parce que ce transfert révélait des discordances et l'inadéquation du modèle, il me fit percevoir plus clairement les caractères originaux et les mécanismes de la seigneurie.<sup>282</sup>

Louis Nucera développe dans sa Trilogie une conception très personnelle de la lutte des classes. Elle y est d'abord racontée à travers des déclinaisons diverses, où la structure économique et les mentalités ont ensemble leur part. Non sans un certain humour, il en décèle même la présence dans les cours d'école lorsque, traitant des « vêtements et des sucreries qui renseignent sur les possibilités financières des familles »,

---

<sup>279</sup> Peter Schöttler, « Mentalités, idéologies, discours », ouvrage collectif sous la direction d'Alf Lüdkte, *Histoire du quotidien*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1989, (réédition : 1994), p. 83.

<sup>280</sup> Historien marxiste anglais.

<sup>281</sup> Fernand Braudel, « En guise de conclusion », *Review* 1, 1978, pp. 256-257, cité par Peter Schöttler, *op. cit.*, p. 84.

<sup>282</sup> Georges Duby, *L'Histoire continue*, chapitre VII, Paris, Éditions Odile Jacob, 1991, cité par Jean-Jacques Cassar, « Aux armes, historiens », *Le Patriote*, novembre 2012.

il remarque : « *La lutte des classes commence tôt. Avant même que l'esprit ne se mêle de diriger les sens...* »<sup>283</sup>

Dans *Avenue des Diables-Bleus*, par exemple, l'auteur s'intéresse particulièrement au travail ouvrier dans la fabrique de bière où est embauchée Maria – gestes, cadences -, à la pêche, aux dockers, au martyr des ouvriers emportés par le glissement de terrain lors de l'agrandissement de l'aéroport de Nice. Mais il n'en tire pas toujours les mêmes leçons. Ainsi, il dénonce, dans une analyse très « lutte des classes » les conditions de la mort de ces ouvriers de l'aéroport, drame pourtant annoncé à l'avance par les pêcheurs :

Les pêcheurs savent qu'en ces lieux, les fonds bougent... Mais on ne leur a rien demandé... On a continué à entasser de la terre pour gagner sur la mer... Ceux qui font des plans et décident sont en bonne santé... Les désobéissants meurent toujours. Ici ce sont les ouvriers qui obéissaient qui sont morts.<sup>284</sup>

De même, c'est la solidarité de classe – à travers les mots « ouvrier » et « camarade » - qui s'exprime en faveur d'Anselmo, agressé par les fascistes, contraint de boire de l'huile de ricin puis jeté dans une fosse à purin, et pourtant injustement accusé de collaboration à la Libération pour avoir reçu à la maison un cousin Bersaglieri :

Les fascistes avaient atteint dans sa dignité un ouvrier de l'usine, c'est l'évidence qu'on ressassait en attendant le jour où enfin on réglerait les comptes.<sup>285</sup>

Le porte-parole des ouvriers réagit. Il raconta le supplice que les fascistes avaient infligé au camarade Morello. Si l'évocation du bain de purin amena des sourires en ce lieu sinistre, le mot camarade, lui, eut presque des vertus de sésame : les portes s'entrebâillaient.<sup>286</sup>

En revanche, concernant les ouvrières compagnes de travail de Maria, le conflit de classes est subverti par un affrontement au sein même de la classe ouvrière, et nous sentons combien Nucera trouve d'excuses à Maria et à son sens du travail bien fait :

De ce jour, ses ennuis commencèrent à la fabrique. Son zèle déplaisait à la plupart des employés. Maria avait métamorphosé en prouesse la monotonie contrainte d'une cadence. La direction la citait en exemple. On voulut augmenter le rendement des étiqueteuses. Elles résistèrent. On la boudait. Maria la paysanne ne comprenait pas.<sup>287</sup>

---

<sup>283</sup> Louis Nucera, *L'Ami*, op. cit., p. 43.

<sup>284</sup> *CL*, op. cit., p. 174.

<sup>285</sup> *ADB*, op. cit., p. 66.

<sup>286</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>287</sup> *Ibid.*, p. 122.

De même, la vision des dockers proposée par Nucera s'éloigne fort, c'est le moins qu'on puisse dire, de l'image d'Épinal d'un fleuron d'avant-garde de la classe ouvrière niçoise dont témoignent encore, par exemple, deux ouvrages récents :

Dans les ports, les gares, nombreux sont les dockers, les marins, les cheminots qui refusent de charger, de transporter du matériel militaire à destination de l'Indochine. A Nice, les 14 février 1950, une foule de près de 2 000 personnes, des traminots des TNL, des cheminots du dépôt de Saint-Roch, des ouvriers de l'entreprise Michel, de l'usine à gaz,... etc. ainsi que des habitants du quartier investissent le quai Infernet et jettent à la mer des éléments d'une rampe de lancement de fusées V2<sup>288</sup>.

C'est aussi la période de la lutte contre les guerres coloniales. Ils [les dockers, nous précisons] sont les défenseurs de la paix, on aura à cette occasion l'épisode du « V2 » jeté à la mer durant la guerre d'Indochine. Le métier de docker est alors : « un monde d'hommes qui défendent la paix ».<sup>289</sup>

Nucera, nous l'avons vu, choisit de s'éloigner de cette mythologie edificatrice pour donner une image de dockers, individus réels, humains dans leur force solidaire comme dans leurs petites faiblesses, sûrement plus proches de la réalité, et où personne n'est ni tout à fait blanc ou noir, pas même les représentants de l'ordre :

[...] le port embaumait le poisson gras rôti. Attirés par les effluves et la liturgie, policiers et douaniers escortaient les dockers et venaient se régaler; ceux qui marchaient entre les clous, selon la loi, et ceux qui s'autorisaient des incartades, s'ils le pouvaient, se trouvaient benoîtement réunis. La sardine rapproche.

A dire vrai, se fusse-t-on décidé à perquisitionner sous la pèlerine des gabelous, nul doute qu'on y eût saisi parfois un butin de contrebande.<sup>290</sup>

Tout Nucera est dans cette scène. Il y suit le conseil cornélien qu'il prête à Francis-le-Conteur qui « *se contentait [...] de prendre les êtres tels qu'ils sont et non tels qu'on souhaiterait qu'ils soient.* »<sup>291</sup> Car pour Nucera, il n'existe pas de bon camp. Tous ces travailleurs ne sont que de pauvres hères occupés à vivre le moins mal possible : « *Il*

---

<sup>288</sup> *Dictionnaire historique et biographique du Communisme dans les Alpes-Maritimes (XXème siècle)*, ouvrage collectif, *Les Amis de la Liberté*, Editions book-e-book, 2011, p. 73. Les auteurs précisent qu'il ne s'agissait peut-être pas de V2, matériel dépassé et inadapté à la guerre d'Indochine, mais « de fusées de portée plus modeste mais indéniablement plus efficaces » [Note 2, p. 76]. Mais, quelques années après la capitulation de l'Allemagne nazie, les appeler V2 était certainement plus symbolique et mobilisateur.

<sup>289</sup> *Le port de Nice et ses dockers*, extrait de la préface, A.C.L.P. – Association Culture et Loisirs du port -, Nice, Éditions Serre, 2009.

<sup>290</sup> *CL*, op. cit., pp. 97-98.

<sup>291</sup> *LKM*, op. cit., p. 151.

*faut bien joindre les deux bouts.* »<sup>292</sup> Mais tous sont niçois, tous appartiennent à cette petite communauté au final plus unie qu'elle ne le croit par son humanité attachante et fragile, et où se joue la farce du monde.

La lutte des classes n'en disparaît pas pour autant. Mais elle se décline plus largement comme la confrontation éternelle des humbles et des puissants, en accord avec les leçons de M. Masségia évoquant « *les souffrances du peuple, le cynisme des privilégiés.* »<sup>293</sup> ou celle de l'oncle : « *N'oublie jamais, me disait-il, ce sont toujours les petits qui paient et qui souffrent.* »<sup>294</sup> Cette opposition, Nucera la trouve déclinée en toutes les époques et nous sentons où bat son cœur :

Les Badat [...]. Les ancêtres s'opposèrent, des décennies durant, aux Caïs de Pierlas. Ceux-là s'appuyaient sur le peuple. Ceux-ci étaient partisans des comtes de Provence. De leurs luttes devait naître une république.<sup>295</sup>

Dans les temps anciens, les manants battaient les douves la nuit afin que les grenouilles apeurées se taisent. Ainsi les seigneurs pouvaient dormir.<sup>296</sup>

Il fut un temps où le vacarme y était tel que notables et gens de justice voulurent expulser ces manieurs d'outils bruyants.<sup>297</sup>

[...] de gros bonnets introduits dans l'histoire [...] des exemples pour le peuple.<sup>298</sup>

Et cet affrontement n'a pas disparu. Il constitue encore pour l'époque contemporaine de Louis Nucera, en ses diverses variantes, une grille de lecture valable pour le présent :

Ce coin de Carras est épargné par les décrets des démolisseurs. La roture tient bon.<sup>299</sup>

« La semaine dernière, nous avons reçu une vieille dame qui avait tout perdu. [...] » Nous sommes devant l'hôtel Negresco. D'une automobile blanche décapotable descend une créature très belle; il est possible qu'elle le sache.<sup>300</sup>

Mais dans cet affrontement, il n'est pas toujours possible d'assumer sa condition et de choisir son camp; on peut même en changer. Il en est ainsi d'un autre oncle de Nucera, poilu lui aussi, évoqué avec Antoine :

---

<sup>292</sup> *CL, op. cit.*, p. 98.

<sup>293</sup> *CL, op. cit.*, p. 34.

<sup>294</sup> *ADB, op. cit.*, p. 216.

<sup>295</sup> *Ibid.*, p. 110-111.

<sup>296</sup> *CL, op. cit.*, p. 139.

<sup>297</sup> *Ibid.*, p. 211.

<sup>298</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>299</sup> *Ibid.*, p. 137.

<sup>300</sup> *LKM, op. cit.*, pp. 35-36.



« A présent, ce que je vis, c'est du rab. » [...] Sans jamais se blaser il s'échina à rendre le rab succulent. Il voulait se décrocher de l'atroce; et ce fut l'aspect cardinal de son existence. Cela lui donna des goûts au-dessus de sa condition.<sup>301</sup>

Ne trouvons-nous pas là un écho de la culpabilité de Nucera, hissé lui-même par son indépendance d'esprit et son talent au-dessus de sa condition mais qui éprouve de la culpabilité d'avoir « abandonné » sa classe et son petit peuple ?

En tout cas, chez Nucera, la lutte des classes est toute de nuance, elle ne saurait être à visée edificatrice. L'ouvrier n'y est pas investi d'un sacerdoce révolutionnaire. Au contraire, notre auteur insiste, nous l'avons vu, sur la modération des ouvriers niçois pendant la Terreur :

Mon grand-oncle disait qu'il aurait fallu célébrer par un nom d'avenue les ouvriers de Nice qui refusèrent pendant des mois de construire l'échafaud nécessaire à l'installation de « la machine à décapiter ». Les membres du Comité de salut public les menaçaient. Ils tenaient bon. C'était en 1793.<sup>302</sup>

Ce refus d'en appeler à l'Histoire pour justifier d'une idéologie, fut-elle libératrice, conduit-il Nucera à refuser tout sens à l'Histoire et toute signification au passé, toute utilité à son étude ? Ce n'est assurément pas son propos.

Certes, après ces deux Guerres mondiales qui ont si fort marqué Nucera dans sa chair de fils et dans la mémoire familiale, la tentation de croire en une fin de l'Histoire a pu l'effleurer. Entendons-nous : il ne s'agirait pas ici d'une fin de l'Histoire conçue à la manière d'Alexandre Kojève, héritée d'une lecture discutable de Hegel, et dont l'américain Francis Fukuyama<sup>303</sup> fera son fonds de commerce après la chute du mur de Berlin en déclarant le triomphe de la « démocratie libérale », avant que Jacques Derrida n'en démonte les fondements :

*D'une part*, l'évangile du libéralisme politico-économique a besoin de *l'événement* de la bonne nouvelle qui consiste en ce qui ce serait *effectivement* passé (ce qui s'est passé en cette fin de siècle, en particulier, la prétendue mort du marxisme et la prétendue réalisation de l'État de la démocratie libérale). Il ne peut se passer du recours à l'événement, mais comme *d'autre part*, l'histoire effective et tant d'autres réalités d'apparence empirique contredisent cet avènement de la démocratie libérale parfaite, il faut en même temps poser cette perfection comme un simple idéal régulateur et transhistorique. Selon que cela l'avantage et sert sa thèse, Fukuyama définit la

---

<sup>301</sup> *CL, op. cit.*, pp. 196-197.

<sup>302</sup> *ADB, op. cit.*, p. 111.

<sup>303</sup> Francis Fukuyama, *La fin de l'histoire et le dernier homme*, Paris, Éditions Flammarion, 1992.

démocratie libérale tantôt comme une réalité effective, tantôt comme un simple idéal.<sup>304</sup>

Cette fin de l'Histoire-là qui annoncerait la réalisation d'un État humain rationnel parfait et indépassable ne pouvait évidemment séduire Louis Nucera, qui, si l'on peut dire, avait déjà donné en matière de « fin de l'Histoire » à la sauce de la société sans classe du messianisme communiste.

La fin de l'Histoire à laquelle nous faisons allusion serait d'un tout autre ordre : l'horreur atteinte lors des deux Guerres mondiales puis avec le nazisme et le stalinisme serait telle qu'elle ne laisserait à l'homme d'autre choix que de refuser l'Histoire faite ou en train de se faire, de s'abstraire de toute existence politique et sociale, et de tenter simplement de survivre. Quelques indices de cette tentation parcourent notre Trilogie. On en trouve la tentation chez les petites gens, la grand-mère d'abord :

En revanche, elle a traversé les événements de près d'un siècle sans trop savoir s'ils avaient lieu. [...] A la maison, avec Anselmo et ses filles, jamais ne furent prononcés les noms de Hitler ou Staline, de Franco, de Churchill ou Roosevelt. [...] Comment a-t-elle fait pour demeurer sourde aux conversations, à l'insistance de la TSF ?<sup>305</sup>

Louis Nucera rapproche cette réaction de celle « d'une religieuse qui prit le nom de Scholastique : Depuis le couvent où elle se trouvait, elle écrivait à sa famille : "Je ne vous apprends aucune nouvelle parce que Dieu merci nous sommes à l'abri d'en avoir." »<sup>306</sup> On la retrouve également dans ces énumérations de noms que Nucera fait se côtoyer en les plaçant à égalité de valeur, sans souci de donner un sens moral aux événements qu'ils portèrent, comme si rien ne devait être compté à un actif positif : « Ils se montraient pour Clémenceau, votaient Blum ou Laval, applaudissaient à Munich, à Pétain, à De Gaulle, à Yalta. »<sup>307</sup>

L'Histoire serait donc désormais finie parce qu'impossible : « C'était des choses qu'on voyait jadis [...]. Hélas, la farce est jouée. Ce n'est plus comme avant. »<sup>308</sup>

On rejoint là la formule de Marx :

---

<sup>304</sup> Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Paris, Éditions Galilée, 1993, pp.107-108.

<sup>305</sup> *ADB*, op. cit., p. 62.

<sup>306</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>307</sup> *CL*, op. cit., p. 90.

<sup>308</sup> *Ibid.*, p. 102.

Hegel fait quelque part cette remarque que tous les grands événements et personnages historiques se répètent pour ainsi dire deux fois. Il a oublié d'ajouter : la première comme tragédie, la seconde fois comme farce.<sup>309</sup>

L'Histoire pourrait même devenir dangereuse et mensongère, simple alibi aux menées des décideurs de la marche du monde :

Les « pourquoi », les « comment » ont cessé de l'abuser. Il a simplement dit ce qu'il a enduré. [...] Il sait à présent qu'on n'instruit pas les pauvres bougres des menées des grands : ils se contentent de payer les notes.<sup>310</sup>

Cependant, Louis Nucera ne peut se résoudre à s'abandonner à cette impasse, à ce désespoir. Il aime trop l'Histoire pour s'en détourner. Et, surtout, tourner le dos à l'Histoire serait catastrophique pour ce petit peuple qu'il aime. D'abord, il disparaîtrait à jamais et Louis, qui ne s'est jamais remis de la mort de son père, ne peut l'accepter : « [R]ien ne subsiste des peuples sans histoire. »<sup>311</sup> Surtout, on ne peut s'extraire de l'Histoire, elle vous rattrape et vous écrase plus durement encore si vous n'en connaissez pas les leçons :

La grand-mère n'était ni à l'abri d'en avoir [des nouvelles, précisé par nous.], ni d'en essuyer les conséquences : il n'y a pas comme les pauvres pour souffrir quand les événements se détériorent. Eux que l'on tient à l'écart des décisions campent en première ligne. [...] les politiques, quels qu'ils soient, abîment la force morale des peuples.<sup>312</sup>

La tentation de la fin de l'Histoire n'est pas la solution. Il faut donc se plonger corps et biens dans l'Histoire et tenter d'en tirer des leçons, au-delà des brouillards et des mirages qui nous guettent. Alors que faire du passé ? Comment l'aborder sans risque de perdre son âme ou de s'illusionner sur l'avenir ?

Les historiens des Annales ont eux-mêmes beaucoup travaillé cette question. Pour Marc Bloch, « *[l']ignorance du passé ne se borne pas à nuire à la compréhension du*

---

<sup>309</sup> Karl Marx, *Le 18 Brumaire de Louis Napoléon Bonaparte* (1852), *Œuvres choisies*, Moscou, Éditions du Progrès, 1970, p. 414.

<sup>310</sup> *ADB, op. cit.*, p. 91.

<sup>311</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>312</sup> *Ibid.*, pp. 62-63.

*présent; elle compromet dans le présent, l'action même.* »<sup>313</sup> Citant Lucien Febvre, Fernand Braudel ne dit pas autre chose, même s'il le dit autrement :

Concluons d'un mot : Lucien Febvre, durant les dix dernières années de sa vie, aura répété : « histoire science du passé, science du présent. » L'histoire dialectique de la durée, n'est-elle pas à sa façon explication du social dans toute sa réalité ? et donc de l'actuel ? Sa leçon valant en ce domaine comme une mise en garde contre l'événement : ne pas penser dans le seul temps court, ne pas croire que les seuls acteurs qui font du bruit soient les plus authentiques; il en est d'autres et silencieux, [...].<sup>314</sup>

Louis Nucera poursuit la même aventure de vérité : fouiller, sauver le passé pour mieux comprendre le vrai sens du présent. Ce ne sont pas forcément ceux qui se vantent de tout savoir, par idéologie préconçue, qui détiennent la vérité :

Je ne peux m'empêcher de regarder loin, derrière moi. Ce qui n'est, peut-être, pas dénué d'intérêt. On y apprend des choses. Elles peuvent servir. Pour le présent et pour l'avenir. A moins que l'on sache tout d'emblée. Il en est qui ont cette chance; pour le plus grand malheur des autres.<sup>315</sup>

Car le passé peut être porteur de leçons pour l'avenir afin que jamais les tragédies ne reviennent : « *On sait que les pires malheurs peuvent revenir. On n'est jamais à l'abri.* »<sup>316</sup> Il s'agit également de libérer le présent de la dictature de l'éphémère, du clinquant pour redonner leur place et la parole aux silencieux qui ont tant à dire et à nous apprendre :

[...] des hommes et des femmes qui ne se targuaient pas de connaître le pourquoi des choses, mais qui avaient tout ressenti dans leurs os, leur chair, au ras des réalités, sans pour cela en faire continuellement état. [...] Par leur présence au monde, ces êtres devraient empêcher les ricanements sur l'inutilité des choses. [...] Ils sont une réponse aux persistantes questions qui nous assaillent.<sup>317</sup>

Comprendre le passé implique de ne pas le regarder avec des lunettes explicatives messianiques et des *a priori*. Lucien Febvre insiste sur ce point : « *Une histoire qui sert, c'est une histoire servie.* »<sup>318</sup> Cependant, l'examen du passé, pour être efficient et

---

<sup>313</sup> Marc Bloch, « Apologie pour l'histoire ou métier d'historien », *Cahier des Annales*, 3, Paris, Éditions Armand Colin, Paris, 1949. (2<sup>ème</sup> édition : 1952), p. 23.

<sup>314</sup> Fernand Braudel, *Histoires et sciences sociales : La longue durée*, op. cit., p. 738.

<sup>315</sup> *CL*, op. cit., p. 152.

<sup>316</sup> *ADB*, op. cit., p. 85.

<sup>317</sup> *LKM*, op. cit., p. 84.

<sup>318</sup> Lucien Febvre, cité par Michel de Bouärd, « La Classe ouvrière en Normandie à la fin de l'ancien régime », 1948, *Annales de Normandie*, 2012, (62<sup>ème</sup> année), Éditions Association des Annales de Normandie.

utile, a besoin d'hypothèses élaborées à partir des besoins du présent. Lucien Febvre donne aux jeunes historiens ce conseil :

Je demande aux historiens, quand ils vont au travail, [...] de s'y rendre à la Claude Bernard, une bonne hypothèse en tête. De ne jamais se faire collectionneur de petits faits, au petit bonheur, comme on se faisait jadis chercheur de livres sur les quais. De nous donner une Histoire non point automatique mais problématique.<sup>319</sup>

On connaît les hypothèses de Nucera : l'Histoire c'est celle du grand et permanent cortège des massacres. Celui des siècles passés : « *Je pensais à la vie des gens quand Nice était si souvent attaquée* »<sup>320</sup>, celui du siècle qui s'achève : « *L'histoire de ce siècle, friand de massacres.* »<sup>321</sup> Ces hypothèses naissent aussi de l'observation d'un présent qui continue les leçons du passé : l'Histoire, c'est celle de l'oppression des humbles par les puissants : « *Le grand pogrom, l'immense, l'interminable, c'est contre les pauvres qu'il est dirigé, toujours, toutes confessions et idéologies abolies...* »<sup>322</sup>, car « [...] pour l'octroi des tracasseries et l'attribution des catastrophes, ce sont toujours les mêmes qui logent au premier rang. »<sup>323</sup>

L'autre leçon, c'est celle de la dignité de ces petites gens, de leur amour du travail bien fait, qui sauve de tout : « *Comprenait-elle, confusément, que les politiques, quels qu'ils soient, abîment la force morale des peuples ? "Je travaillais, je n'écoutais rien, explique-t-elle. Je n'avais pas le temps."* »<sup>324</sup>. C'est aussi celle de leur morale, au sens le plus noble du terme, seule source d'un progrès humain à conquérir au prix de valeurs simples : « *Les filles de la mémoire ont bien gambadé. Cette mélancolie qui flanque le souvenir imprègne la pièce. Fidélité et affection [Nous soulignons.] nous ont chaperonnés.* »<sup>325</sup>

Dès lors, Nucera s'assigne cette mission : rendre au petit peuple SON Histoire, valoriser son apport à la civilisation, son potentiel de joie simple. Lui écrire un monument populaire foisonnant qui, creusant au-delà du bruit et de la fureur, dira qui fait vraiment le monde et l'avenir :

Il y a les Messieurs et les dames; il y a le troupeau. Elle appartient à l'innombrable contingent des victimes ; ces victimes qui font le monde, qui en sont le fondement, la

---

<sup>319</sup> Lucien Febvre, « Face au vent, Manifeste des Annales Nouvelles », *op. cit.*, p. 60.

<sup>320</sup> *ADB*, *op. cit.*, p. 81.

<sup>321</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>322</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>323</sup> *CL*, *op. cit.*, p. 229.

<sup>324</sup> *ADB*, *op. cit.*, p. 63.

<sup>325</sup> *CL*, *op. cit.*, p. 197.

force. [...] La démesure est son domaine, mais dans le subalterne, l'héroïsme quotidien.<sup>326</sup>

Elle avait peu de faits à signaler. Elle s'est contentée [...] de distribuer de la joie autour d'elle quand elle le pouvait.<sup>327</sup>

Accomplissant cette mission-là, Nucera devient acteur de l'Histoire. Il s'engage [souligné par nous], au sens philosophique du terme. Il répond ainsi à l'appel de Lucien Febvre :

Entre l'action et la pensée, il n'est pas de cloison. Il n'est pas de barrière. Il faut que l'histoire cesse de vous apparaître comme une nécropole endormie, où passent seules des ombres dépouillées de substance. Il faut que, dans le vieux palais silencieux où elle sommeille, vous pénétriez, tout animés de la lutte, tout couverts de la poussière du combat, du sang coagulé du monstre vaincu – et qu'ouvrant les fenêtres toutes grandes, ranimant les lumières et rappelant le bruit, vous réveilliez de votre vie à vous, de votre vie chaude et jeune, la vie glacée de la Princesse endormie...<sup>328</sup>

Marc Bloch le dit autrement : « *Le bon historien ressemble à l'ogre. Là où il flaire la chair humaine, il sait que là est son gibier.* »<sup>329</sup> Louis Nucera, ce passionné d'Histoire, « historien » gargantuesque, tout couvert de la poussière du combat contre les faussaires de l'Histoire, possédé par l'Humain, sa famille, son sang et sa chair, devait nécessairement se poser la question de la meilleure forme scientifique et littéraire possible pour reconstituer cette Histoire populaire.

Ainsi, il a dû, nous l'avons étudié en profondeur, s'inventer une conception à nulle autre pareille du temps narratif – dialectique complexe du présent et du passé - qui permette de résoudre le problème soulevé par Marc Bloch :

Certains, estimant que les faits les plus voisins de nous sont par là même rebelles à toute étude vraiment sereine [...] C'est, assurément, nous prêter une faible maîtrise de nos nerfs. C'est aussi oublier que, dès que les résonances sentimentales entrent en jeu, la limite entre l'actuel et l'inactuel est loin de se régler nécessairement sur la mesure mathématique d'un intervalle de temps.<sup>330</sup>

Surtout, nous l'avons vu, c'est dans la littérature, c'est dans un romancero personnel pétri, gorgé d'Histoire, qu'il a trouvé la forme la plus appropriée à sa quête.

---

<sup>326</sup> ADB, *op. cit.*, p. 105.

<sup>327</sup> *Ibid.*, p. 212.

<sup>328</sup> Lucien Febvre, *op. cit.*, p. 48.

<sup>329</sup> Marc Bloch, *op. cit.*, p. 16.

<sup>330</sup> *Ibid.*, p. 22.

Il réussit ainsi à dépasser la contradiction relevée par Schopenhauer entre Histoire et littérature :

[L]a peinture de l'homme dans la série continue de ses aspirations et de ses actions, tel est donc le but élevé de la poésie. Sans doute l'expérience et l'histoire nous apprennent aussi à connaître l'homme ; mais elles nous montrent les hommes plutôt que l'homme; c'est-à-dire qu'elles nous fournissent des notions empiriques sur la façon dont les hommes se conduisent les uns envers les autres, notions d'où nous pouvons tirer des règles pour notre propre conduite, plutôt qu'elles ne nous ouvrent des vues profondes sur la nature intime de l'humanité. [...] L'histoire est à la poésie ce que le portrait est au tableau d'histoire; la première nous donne la vérité particulière, la seconde la vérité générale. [...] [C]'est pourquoi, quelque paradoxal que cela paraisse, il faut attribuer beaucoup plus de vérité intrinsèque, réelle, intime à la première qu'à la seconde.<sup>331</sup>

C'est à la fois par la rigueur et la sensibilité de l'historien autant que par le verbe de la littérature que Nucera parvient à donner à son peuple niçois l'Histoire qu'il mérite, sa légende des siècles : « [J]e n'en ai point fait la chronique mais la légende. »<sup>332</sup> Il nous faut donc maintenant nous intéresser à la manière dont Nucera introduit l'Histoire dans la fiction.

Louis Nucera aura en tout cas rejoint ses pairs, André-le-Maçon et Francis-le-Conteur, au Panthéon des « historiens » autodidactes niçois, formant avec eux une Trinité qui ne manque ni d'allure ni de science.

---

<sup>331</sup> Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation* (1819), III, § 51, Paris, Éditions Presses universitaires de France, 2014.

<sup>332</sup> Louis Nucera a placé cette affirmation de Marcel Arland, au point donc de la faire sienne, en exergue de *LKM*, *op. cit.*, p. 9.

## **4.3. Aux confins du Roman historique et des Mémoires : l'Histoire Roman selon Nucera**

### **4.3.1. L'Histoire en des milliers de ruisseaux romanesques**

L'Histoire jaillit de toutes parts dans l'œuvre de Louis Nucera; il nous faut donc maintenant étudier comment elle arrive dans le récit. L'écrivain utilise des procédés très variés pour amener l'Histoire de manière vraisemblable au cœur de ses histoires; néanmoins, nous pouvons relever quelques grands principes directeurs. Le narrateur ne « raconte » pas l'Histoire, il la « rencontre ». Au détour d'une promenade, en marchant, il aperçoit une rue, une plaque de nom de rue ou bien il rencontre quelqu'un qui va lui-même lui raconter un événement. Les passages historiques sont donc souvent récit dans le récit et naissent de la volonté des hommes de raconter et de se raconter.

#### **4.3.1.1. L'Histoire en marchant**

Notre narrateur est un lecteur-marcheur ou un marcheur-lecteur, peu importe. L'irruption de l'Histoire se fait donc le plus souvent au détour d'une promenade. Ce n'est donc pas le narrateur (ou l'écrivain) qui va au-devant de l'Histoire, qui provoque l'Histoire, mais l'Histoire qui s'impose. L'Histoire est partout, elle habite les lieux et les lieux se racontent, c'est ainsi qu'ils vivent. Ce qui est très original, c'est qu'ainsi l'Histoire jaillit là où elle a pris naissance. Ce n'est pas dans une bibliothèque que se raconte l'Histoire mais sur les lieux réels, comme si – et c'est l'expression que Louis Nucera utilisera - des « fantômes » nous visitaient. Voyons plus en détails maintenant ce qui se passe au cours de ces pérégrinations.

#### **4.3.1.2. L'Histoire en « plaques »**

Lors de ses nombreuses promenades, le narrateur va lever la tête et repérer des plaques de noms de rues et ces noms vont déclencher très souvent la digression



historique. C'est une « manie » dont il souffre dès son plus jeune âge, comme s'il ne pouvait s'empêcher de lire et lire encore tout écrit qui passe à proximité de ses yeux :

Gosse, je lisais les plaques indicatrices et interrogeais ma mère. J'essayais de savoir qui étaient ceux dont les noms deviennent boulevards, avenues, rues, ruelles, chemins ou impasses pour les moins méritants.<sup>333</sup>

Ironie du sort, il ne savait pas alors que lui aussi donnerait son nom à la Bibliothèque de Nice, à un Collège de la ville et au Pont de Carros... La vie est faite ainsi de cruelles ironies.

Mais ce qui l'intéresse n'est pas seulement de lire et de savoir qui était tel ou tel personnage; il se plaît à juger ceux qui se permettent de « réécrire » l'Histoire et changent à certaines époques les plaques des noms de rues :

L'avenue Jean-Médecin s'appela du Prince-impérial avant le désastre de 1871. Qui n'avait pas sa rue du Maréchal-Pétain en une autre période de notre histoire ? J'imagine des décrochages et accrochages de plaques, en accéléré, comme dans les films de Charlot. Ce serait très amusant.<sup>334</sup>

Cela semble bien dérisoire à notre narrateur. Il ne suffit pas d'un changement de nom de rues pour effacer les atrocités de l'Histoire : c'est uniquement dans les films, les films comiques de surcroît, qu'il en est ainsi. Dans la vraie vie, l'Histoire sourd de partout et ne se réécrit pas; elle ne pourra pas se réécrire tant que des historiens rempliront leur devoir de mémoire.

S'il est un procès que dresse le narrateur, c'est à ceux qui se permettent de juger l'Histoire et qui en oublient sur leur chemin les acteurs principaux :

Mon grand-oncle disait qu'il aurait fallu célébrer par un nom d'avenue les ouvriers de Nice qui refusèrent pendant des mois de construire l'échafaud nécessaire à l'installation, de « la machine à décapiter ». [...] Mon oncle ne fut jamais conseiller municipal. Ceux qui le furent n'y ont sans doute jamais pensé.<sup>335</sup>

Les « décideurs » de l'Histoire ne sont pas forcément les mieux placés pour juger du bien-fondé de l'Histoire. Il faudrait mieux laisser parler le peuple qui, apparemment, est plus à même de le faire que les grands hommes.

---

<sup>333</sup> *ADB, op. cit.*, p. 111.

<sup>334</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>335</sup> *Ibid.*, p. 111.

Il est difficile de conclure sur le point de vue du narrateur en ce qui concerne ces plaques de noms de rues. Tout à l'air de se valoir, tout se mêle et tout se vaut : pourtant, ne peut-on se féliciter si le nom de Pétain a effectivement disparu des rues de France ? Le narrateur ne le dit pas clairement, comme si tout cela était en fin de compte bien dérisoire et ne permettait en aucun cas de refaire l'Histoire et de ramener les morts et les disparus.

#### 4.3.1.3 L'Histoire en graffitis

Le deuxième type d'écrits qui amène l'Histoire dans le récit, ce sont les graffitis, là encore rencontrés lors des promenades du narrateur. Les graffitis et d'autres textes muraux (affiches, tags, publicités...) ont déjà été utilisés en littérature. Louis Aragon par exemple, dans *Le Paysan de Paris*<sup>336</sup>, utilise à foison les titres d'enseigne. La rue devient elle-même littérature, le « texte » venu de la rue devient, ou même provoque, le texte littéraire. Dans *Avenue des Diables-Bleus*, les graffitis rappellent à notre narrateur sa jeunesse, lorsque lui-même - nous l'avons noté -, avec son ami Franck, dessinait des graffitis sur les murs de la ville. La même absurdité se dégage de ces graffitis où tout se mêle indifféremment et sans hiérarchie : nom de gens illustres mais également, noms de dictateurs, noms de sportifs et d'anonymes et toute l'abjection humaine aussi, avec « [...] dessinés au crayon, les inévitables sexes avec des ailes aux testicules [...] » :

Les graffitis [...] comme des vestiges [...] Gravés avec une clef ou un canif, ils consacraient et ratifiaient l'importance d'une personne ou d'un événement. On y encensait selon les époques le Front populaire, Thorez, Staline, L'U.R.S.S, Virgile Barel, de Gaulle, les F.T.P., Cerdan, ou Bobet et insultait Franco, « Reynaud cono », « Mussolini macaroni », Hitler ou Darnand.<sup>337</sup>

Ces slogans mis bout à bout deviennent dérisoires; ils semblent même dévaloriser toute lutte politique, tout engagement : plus rien n'a de sens, plus rien ne fait sens. L'Histoire humaine est un non-sens.

---

<sup>336</sup> Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, *Œuvres poétiques complètes*, Éditions Gallimard, NRF (Collection Bibliothèque de La Pléiade), 2007.

<sup>337</sup> *ADB*, *op. cit.*, p. 34.

#### 4.3.1.4. L'Histoire figurée

La méthode utilisée le plus fréquemment par notre narrateur pour convoquer l'Histoire est de partir des hommes eux-mêmes. Il rencontre un personnage, le plus souvent, encore une fois, au hasard d'une promenade. Ce personnage a vécu une tranche d'Histoire, Grande ou petite, et va la raconter ou se raconter à travers elle. Tout portrait (cf. Partie 2) fait place à l'Histoire. Un repas pris avec la grand-mère et le narrateur nous transporte en pleine occupation allemande. Une promenade avec l'oncle et nous voici dans les tranchées. Un vieil ami retrouvé à un coin de rue et ce sont les XVI, XVII et XVIIIème siècles qui resurgissent :

Nous descendons vers le port par le quai des Deux-Emmanuels. Traverse Lympia, une maison a de fausses fenêtres; ceux qui la bâtirent redoutaient sans doute le soleil. « Lympia est le nom d'une source, dit Socco, les marins du passé venaient se ravitailler là avant d'appareiller. »<sup>338</sup>

Comparons avec ce qu'en dit le Dictionnaire historique et anecdotique des rues de Nice, *Per Carriera*<sup>339</sup> :

Le nouveau port creusé en 1750 pour remplacer l'ancienne anse Saint-Lambert ensablée et insuffisante compte tenu du développement du commerce au XVIIIe siècle, prit le nom de Lympia, à cause d'une fontaine qui coule à peu de distance de son bassin.

L'écrivain choisit de rétablir les hommes dans l'histoire, ici « *les marins* ». De fait, la vie reprend le dessus. Louis Nucera a bien ce don de restituer l'Histoire à ceux qui la font. L'Histoire ne se lit pas dans les livres et ne s'apprend pas à l'école. L'Histoire est partout, parmi les hommes, elle vit avec eux, il suffit de savoir la déchiffrer et de savoir tendre l'oreille.

#### 4.3.2. Le roman historique impossible

Dans les années 1820, lorsqu'est publié *Ivanhoé*, le roman de Walter Scott, il ne s'agit pas d'un phénomène de mode passager. L'œuvre entraînera à sa suite un véritable mouvement littéraire et un questionnement sur un nouveau genre, non encore résolu aujourd'hui. Ce seront également les débuts du questionnement sur les

---

<sup>338</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>339</sup> Marguerite et Roger Isnard, *Dictionnaire historique et anecdotique des rues de Nice, Per Carriera*, op. cit., p. 205.

rapports étroits, mais douloureux, que peuvent entretenir fiction et réalité. On le comprend aisément, un autre débat suivra alors dans la seconde moitié du siècle autour du réalisme. Louis Nucera s'inscrit en droite ligne de toutes ces interrogations, avec le choix qui fut le sien d'inscrire ses oeuvres sous l'appellation générique de « romans » tout en les imprégnant de matériaux à la fois autobiographiques et historiques.

Il nous faut donc maintenant confronter le roman nucerien aux grandes écoles du roman historique, pour voir comment il s'y conforme ou s'en détache. A cette fin, nous utiliserons la très large et très intéressante bibliographie proposée dans les textes réunis par Aude Déruelle et Alain Tassel dans *Problèmes du roman historique*<sup>340</sup>. Mais il nous apparaît nécessaire de faire d'abord un point rapide sur l'état de la critique sur le roman historique et avant tout, de partir de sa définition. Nous retiendrons celle de Claudie Bernard<sup>341</sup> :

Une histoire qui parle « de » l'Histoire : l'action du roman historique combine normalement un cadre et une situation authentiques, avec ou non apparition de personnalités célèbres, et un scénario et des protagonistes fictifs; elle mêle étroitement et, sauf pour l'expert, indiscernablement les traits inventés aux traits attestés, les figures imaginaires aux figures culturellement identifiables, le révolu au rêvé.

Il faut donc bien reconnaître que la définition du roman historique pose en elle-même problème, puisque se trouvent intimement liées deux notions qui sont par essence contradictoires : l'authenticité et la fiction. Nous devons forcément revenir sur ce paradoxe. Si nous envisageons alors le roman historique dans sa définition la plus large, celui-ci devrait se concentrer sur une période passée, certes, mais en mêlant personnages et événements historiques aux affres de la fiction.

Le premier critique à avoir étudié le Roman historique est le philosophe sociologue, Georg Lukács. Dans *Le Roman Historique*, ce critique de sensibilité marxiste démontre que le roman historique ne peut s'envisager que dans son contexte social et historique. Claude-Edmonde Magny, dans la Préface à l'édition française note :

---

<sup>340</sup> Aude Déruelle et Alain Tassel (Sous la direction de), *Problèmes du roman historique*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1995.

<sup>341</sup> Claudie Bernard, « Le roman historique, une tranche d'Histoire : A propos de Patrick Rambaud », dans *Le Roman historique, Récit et histoire*, sous la direction de Dominique Peyrache-Leborgne et Daniel Couégnas, Nantes, Éditions Pleins Feux, 2000, p. 291.

Un « être » (qu'il s'agisse d'un homme, d'une œuvre ou d'un genre littéraire), si « original » qu'il soit, ne surgit jamais *ex nihilo*, mais est préparé, conditionné, et finalement *permis* par un certain contexte historico-sociologique, dont la connaissance ne peut que mieux éclairer son essence [...] prenant pour objet l'histoire, il est lui-même soumis à cette histoire, la rendre perméable, et même en faire mieux ressortir l'irréversible nouveauté.<sup>342</sup>

Depuis, le roman historique a donné lieu à de nombreux ouvrages critiques, portant ou non le même titre, et s'interrogeant sur sa définition, ses invariants et ses problématiques. Une preuve de l'engouement actuel pour le genre est également le nombre de colloques organisés autour de lui. Nous nous contenterons donc de mettre en évidence ce que notre œuvre apporte de neuf au genre, comment elle contribue à son évolution et à enrichir notre réflexion.

#### 4.3.2.1. Fiction et réalité

Nous l'avons dit, toutes les définitions du roman historique convergent vers la même confrontation entre « fiction » et « réalité ». Prenons par exemple la définition que nous livre Isabelle Durand-Le Guern : « [...] *un roman historique est un roman, c'est-à-dire un récit fictif, qui intègre à sa diégèse une dimension historique.* »<sup>343</sup>

Or, dès ce premier invariant du roman historique, nous pouvons voir que notre Trilogie niçoise s'en détache et ce, catégoriquement. Nous avons, en effet consacré une partie de ce travail à étudier la part autobiographique de cette œuvre et si un élément est évident, et clairement revendiqué, c'est bien justement ce refus de la « fiction » chez Louis Nucera.

Donc, s'il existe bien une « *dimension historique* », celle-ci ne s'intègre pas à un récit fictif au sens traditionnel du terme, mais s'insère dans un récit qui est lui-même d'apparence réaliste.

Il est d'ailleurs difficile, voire impossible, d'envisager les problématiques du roman historique sans aborder la question du « réalisme ». Le réalisme a été un des reproches fait à l'œuvre de Louis Nucera : les critiques lui concédaient cette forte part de réalisme, ce qui résonnait en fait sous leur plume comme un défaut. Comme si

---

<sup>342</sup> Claude-Edmonde Magny, Préface à l'édition française, Georg Lukács, *Le roman historique* (1937), Paris, Éditions Payot, 1965 (réédition Payot et rivage : 2007), p. 1.

<sup>343</sup> Isabelle Durand-Le Guern, *Le Roman historique*, Paris, Éditions Armand Colin, 2008, p. 9.

« réalisme » se confondait forcément avec « régionalisme » et enlevait, du même coup, à l'œuvre tout intérêt au-delà des frontières niçoises.

Louis Nucera a le sens du détail et de la formule. Ses œuvres chantent la poésie du quotidien. Mais justement, nous pouvons lui attribuer les propos de Sarah Mombert : « *Le pittoresque détrône l'histoire, le détail invalide le sens et les conditions de l'action et les mœurs prennent la place des actions mémorables [...]*. »<sup>344</sup>

Le souci du détail, de la narration d'un petit fait quotidien n'est pas ornemental chez Louis Nucera, il fait sens. Ce sont tous ces petits gestes, faits, paroles du quotidien qui vont former, in fine, la grande fresque humaine. L'être humain passe son temps dans ce quotidien, bien plus qu'il n'accomplit de grands exploits ! L'exploit de l'homme est justement de surmonter ce quotidien. Louis Nucera s'inscrit là dans un mouvement qui a pris naissance dès le XIX<sup>ème</sup> siècle, nous dit Claudie Bernard :

[...] les chercheurs commencent à explorer un historique à la fois plus modeste et plus compréhensif, défini moins par le politique et l'événementiel que par l'économique, le social, les mœurs. Le roman a cependant un privilège en ce qui touche à la vie quotidienne dans son environnement concret, ses particularités culturelles, ses détails spécifiques, ses accessoires, son patois, ses potins : il a le monopole de la « couleur locale » [...].<sup>345</sup>

La « *couleur locale* » dont il est question ne doit pas donner lieu à un snobisme littéraire, bien au contraire : elle a su donner toute son originalité à l'œuvre de notre écrivain. L'Histoire est également l'Histoire du quotidien et nous ne pouvons appréhender l'Histoire qu'avec le récit de toutes les petites histoires. L'une et l'autre ne se contredisent pas, ne s'opposent pas. L'Histoire est la somme des histoires quotidiennes et individuelles. L'Histoire n'est pas à l'arrière-plan dans la Trilogie niçoise, elle est en son cœur mais elle n'y est pas seule; elle y figure à travers les petites gens qui la font. Reprenons ici les propos de Georg Lukacs :

Il n'importe donc pas dans le roman historique de répéter le récit des grands événements historiques, mais de ressusciter poétiquement les êtres humains qui ont figuré dans ces événements.<sup>346</sup>

---

<sup>344</sup> Sarah Mombert, « Le Capitaine Fracasse, un roman historique sans histoire ? », dans *Problèmes du roman historique*, textes réunis par Aude Déruelle et Alain Tassel, *op.cit.*, p. 212.

<sup>345</sup> Claudie Bernard, *op. cit.*, *Introduction*, p. 23.

<sup>346</sup> Georg Lukacs, *Le Roman historique*, *op. cit.*, pp. 43-44.

Il ne s'agit pas d'écrire l'Histoire, mais d'écrire les hommes dans l'Histoire avec les moyens de la littérature. Nous avons donc pu le voir, nos trois romans s'écartent de la définition de base, en cela que Louis Nucera fait du refus de la fiction un de ses grands principes. Continuons à explorer les différents éléments de cette définition pour voir les rapprochements et les écarts qu'elle entretient avec la Trilogie.

#### **4.3.2.2. Le personnage du roman historique : entre héroïsme et anti-héroïsme**

« La grandeur de la démocratie, c'est de ne rien nier  
et de ne rien renier de l'humanité. »<sup>347</sup>

Lorsqu'on se penche sur le roman historique, il apparaît incontournable de réserver une étude toute particulière au sort qui est réservé au(x) personnage(s). Le roman historique réunit normalement en son sein à la fois des personnages historiques, célèbres et, comme l'écrit Isabelle Durand-Le Guern, [des] « *personnages en général fictifs, qui sont confrontés aux événements historiques et à leurs conséquences sociales.* »<sup>348</sup>.

Nous avons déjà noté qu'il n'existe pas de personnages fictifs dans la Trilogie. Il n'existe pas non plus de célébrités dans ces trois romans, hormis deux brèves convocations du souvenir d'Ariadan Barberousse et d'André Marty, d'autres personnages posthumes – Louis XIV, Gallieni, Virgile Barel, De Gaulle, Pétain, Thorez, Staline, Reynaud, etc. - étant simplement cités en passant. Or, le plus souvent, dans le roman historique, apparaissent, au moins dans une scène, de « *grands personnages* »<sup>349</sup>. Il suffit de se souvenir de Richard Ier dans *Ivanhoé* de Walter Scott, de Louis XI dans *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo ou encore de Napoléon Ier dans *La Chartreuse de Parme* et de Charles X dans *Le Rouge et le noir* de Stendhal et du Général Foy et de Benjamin Constant dans *Les Illusions perdues* de Balzac. La liste pourrait être longue. Rien de tel chez Louis Nucera. Les personnages dont il est question et qui vivent devant nous ne sont ni célébrités, ni « historiquement » connus et pas non plus fictifs.

---

<sup>347</sup> Victor Hugo, *Les Misérables*, Deuxième partie, *Cosette*, Livre septième, V, *La prière*, Paris, Éditions Gallimard (Collection Folio), 1973, p. 87.

<sup>348</sup> Isabelle Durand-Le Guern, *op. cit.*, p. 12.

<sup>349</sup> *Ibid.*, p. 10.

Aude Déruelle et Alain Tassel notent que dans le roman historique, il s'agit d'« *expliquer les événements historiques par les passions de la vie privée et la petite Histoire, privilégier les personnages obscurs aux personnalités historiques [...]* ».<sup>350</sup>

Le roman historique a donc bien cette spécificité d'ériger en héros « *les « petits », « humbles, marginaux, opprimés »* ».<sup>351</sup> Plus encore, peut-être faut-il parler de mélange des « petits » et des « grands » hommes, le connu se mêlant à l'inconnu, l'histoire privée prenant le pas sur l'histoire publique. Nous assistons en fait à la grande réhabilitation du misérable en littérature. Mais, chez Louis Nucera, celui-ci n'est pas traité en antihéros miséreux mais en héros des temps modernes. Les humbles ne font pas seulement leur entrée en littérature, ils la réussissent de façon magistrale. Alain Tassel rappelle à juste titre, à propos des *Rois aveugles*, que les critiques de l'époque ont tenu à souligner « *la vérité humaine des personnages.* »<sup>352</sup>

Le héros n'est plus seulement un « être de papier », selon la formule consacrée, il redevient un être « humain » par-dessus tout. Sur ce point, Louis Nucera s'inscrirait bien dans la grande tradition du roman historique, c'est-à-dire celui né de la plume de Walter Scott, pour qui, comme l'écrit Isabelle Durand-Le Guern : « *Les grands hommes n'occupent plus seuls le devant de la scène, et c'est le peuple qui est mis à l'honneur.* »<sup>353</sup> Le roman tel que le conçoit Louis Nucera est un hymne à l'individu, à l'individu reprenant le pouvoir sur le « héros littéraire », avant d'ambitionner de le devenir dans la vie réelle.

Isabelle Durand-Le Guern, dans son chapitre : « L'insertion difficile du personnage historique », soulève « [...] *un des problèmes posés par le roman historique* » qui est justement « *le mélange entre personnages historiques connus du lecteur et personnages de fiction, fruits de l'imagination du roman [...]* ».<sup>354</sup> Elle explique qu'alors, « *Nombre de romanciers, à la suite de Walter Scott, choisissent de mettre à l'arrière-plan les grandes figures historiques, et de ne les mettre que peu en contact avec les personnages de fiction.* »<sup>355</sup>

---

<sup>350</sup> Aude Déruelle & Alain Tassel, *op. cit.*, p. 7.

<sup>351</sup> Claudie Bernard, *op. cit.*, p. 301.

<sup>352</sup> Alain Tassel, *La création romanesque dans l'œuvre de Joseph Kessel*, *op. cit.*, p. 133.

<sup>353</sup> Isabelle Durand-Le Guern, *op. cit.*, p. 11.

<sup>354</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>355</sup> *Ibid.*, p. 102.



L'originalité de notre romancier tient donc tout d'abord au fait que les « *personnages de fiction* » n'existent pas au sein de ces étranges « romans », qui ne sont ni autobiographie, ni fiction, ni autofiction... Il existe en arrière-fond des personnages historiques mais ce sont des figures disparues, fantomatiques, auxquelles il est simplement fait allusion au travers d'un graffiti, d'une plaque de rue ou dans les souvenirs de ceux qui les évoquent... Mais les « Grands personnages », et pour cause, n'y rencontrent jamais les personnages de la fiction.

Les personnages historiques ne sont alors que les traces, souvent négatives, qui subsistent dans la mémoire de personnages issus d'une sorte de réalité-fiction ou plutôt de réalité fictionnalisée. C'est bien le commun des hommes qui devient héros et le lecteur y croit.

#### **4.3.2.3. La polyphonie pour dire vrai**

La parole historique jaillit de partout mais elle est rarement parole directe. Elle nécessite plusieurs degrés d'interférence, comme si, plus elle était transmise, plus elle parvenait à s'authentifier, à se notifier. Reprenant, en fait, le principe du « temps long » de l'Histoire cher à Fernand Braudel, la parole historique devient également « parole continue » dans la mesure où elle se transmet. Le narrateur raconte à la grand-mère ce que son oncle lui racontait, qu'il tenait lui-même de... Plus cette parole comporte de degrés dans la pyramide du récit, plus le narrateur semble lui accorder de crédit.

Celui qui rapporte cette Histoire se retrouve donc détenteur d'un secret qu'il va lui-même transmettre. L'Histoire des hommes est en fait, un grand secret dévoyé ! Le narrateur qui entre alors dans la « peau » de l'Historien devient ce conteur des temps modernes, ce « *griot* » comme le dit Delphine Laurenti :

Le griot considéré comme « une mémoire vivante » assurait la sauvegarde de toute l'histoire d'une communauté. La disparition progressive de la génération des historiens de la tradition orale entraînerait la perte de toute une mémoire collective, de toute une identité culturelle.<sup>356</sup>

Le lecteur ne ressent pas de hiérarchie dans le dire de la parole historique. La parole appartient à tout le monde, elle surgit de partout. Elle parvient à réunir dans

---

<sup>356</sup> Delphine Laurenti, « L'Histoire aux frontières du dire », Aude Déruelle & Alain Tassel, *op. cit.*, p. 272.

une même voix la Grande Histoire et la petite, elle ne sélectionne pas. En cela, la parole historique qui se lit dans les trois romans est bien une parole commune et universelle, en cela qu'elle revient au « fond commun » des hommes.

Notre écrivain est sans cesse à la poursuite de la vérité, nous l'avons souligné à maintes reprises. Tous les chemins génériques qu'il emprunte s'y emploient, en maintenant toutefois toujours une distance de prudence. Il s'agit d'écrire une œuvre à forte tendance autobiographique, mais sans la nommer autobiographie; il s'agit d'écrire l'Histoire sans jamais la nommer Science. Notre narrateur se situe toujours dans un entre-deux qui montre à quel point il demeure dans la mesure et la circonspection. Toute son œuvre dit sa volonté d'écrire la vérité, mais en même temps, elle dit sa méfiance devant ce souci de représentation. Isabelle Durand-Le Guern explique ainsi la problématique de la « représentation » :

L'enjeu essentiel du roman historique est bien celui de la représentation. Il s'agit de faire voir, de faire comprendre le passé. En cela, l'objectif du roman se rapproche de celui du récit historique [...] la différence essentielle étant que le romancier échappe au souci d'exhaustivité [...].<sup>357</sup>

Dans la Trilogie, notre narrateur s'interroge sans cesse sur le problème de la « représentation », sur la qualité de celle-ci et surtout sur la possibilité ou l'impossibilité de rendre la vérité. Sa peur de trahir, de ne pas dire assez, de trop dire est un questionnement qui revient sans cesse. Il subsiste chez lui à la fois la peur de décevoir et le désir de se justifier. L'Histoire lui permet de mettre en place un cadre rassurant, « officiel », qui lui confère assurément une certaine légitimité.

Cette autojustification est très présente chez Louis Nucera. Sans doute trouve-t-elle différentes explications. Tout d'abord, subsiste toujours chez l'écrivain cette hésitation à penser qu'il a droit de cité. Il n'aimait pas répondre, à qui le lui demandait, qu'il était écrivain. Cela revient en fait à s'interroger sur le rôle des contraintes en poésie : limitent-elles l'expression de l'imagination ou au contraire la façonnent-elles ? Chez Louis Nucera, il apparaît que ce cadre, contraint et imposé, lui confère ce cocon rassurant dans lequel il peut ensuite laisser libre cours à l'expression de l'intime. Il existe ce besoin de reconnaissance de cet enfant du peuple

---

<sup>357</sup> Isabelle Durand-Le Guern, *op. cit.*, p. 90.

qui ne sait pas trop bien s'il a « le droit » de devenir écrivain, lui, fils d'immigré, lui, fils d'ouvrier.

Mais il est également possible d'expliquer ce besoin de justification par le drame personnel de son enfance. Lorsqu'il s'est retrouvé orphelin, sa mère n'a eu alors de cesse de lui rappeler le souvenir de son père et de lui rappeler qu'il devait se comporter de façon à faire honneur à ce père disparu. Ce qui correspond à une attitude classique de l'époque peut, de nos jours, paraître bien cruel pour le jeune enfant. Cette peur de trahir, cette peur de ne pas pouvoir, de « ne pas réussir à », se traduit par un besoin incessant de se rassurer et l'Histoire lui permet, peut-être de manière illusoire, en tous les cas de façon provisoire, d'obtenir un peu de ce soutien dont il a besoin.

#### 4.3.2.4. Le temps historique

Il nous paraît maintenant nécessaire de porter attention au traitement du temps dans le roman historique. Pour cela, nous confronterons nos trois romans à la description du traitement du temps faite par Isabelle Durand-Le Guern. Tout d'abord, elle précise qu'« [...] *il s'agit de brosser un tableau de la société à une certaine époque* [...] »<sup>358</sup> et que « [l']*aventure racontée se joue dans un laps de temps assez court* [...] ».<sup>359</sup>

Là-encore nous allons devoir souligner les écarts de notre écrivain avec ce traitement du temps. Notre œuvre se plaît à balayer l'Histoire et se refuse à se laisser circonscrire dans un temps court. Le narrateur couvre les siècles tout en s'inscrivant dans un présent bien daté. La démarche est donc très différente. Le narrateur ne choisit pas une période donnée, mais il englobe dans sa « boulimie » historique toutes les grandes périodes de l'Histoire. De fait, il ne s'agit pas de reconstituer une période précise du passé, mais de décrire le présent à la lumière du passé; et il faut entendre « passé » au sens le plus large du terme. Les millénaires que la grand-mère porte « *gravés en elle* »<sup>360</sup> n'effraient pas notre narrateur historien.

Ensuite, bien entendu, la plupart des écrivains de romans historiques s'inscrivent dans un temps historique linéaire, chronologique, nous oserions presque dire « logique ». Le lecteur doit pouvoir pénétrer ce temps historique, en comprendre les

---

<sup>358</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>359</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>360</sup> Louis Nucera, *ADB, op. cit.*, p. 181.

événements, suivre son évolution. Dans le cas de Louis Nucera, de nouveau l'inverse se fait jour. Nous pourrions alors reprendre les propos d'Isabelle Durand-Le Guern concernant Alejo Carpentier, pour lequel elle souligne que « *L'une des originalités du roman [...] est de superposer à la linéarité du temps historique un autre temps, cyclique et mythique.* »<sup>361</sup>

Il est bien question de ce temps-là dans nos trois romans. Le temps historique n'intéresse pas le narrateur en tant que tel. Notre écrivain reconstruit un autre espace temporel, ni linéaire, ni restreint mais sinueux qui serpente au travers des siècles. Il s'agit pour lui de montrer la grande permanence de l'Histoire des hommes. Que l'on examine les siècles ou les époques historiques, une constante se dégage : l'homme, à la fois singulier et universel. Lui, l'anonyme, invariablement, traverse et couvre les siècles. On se souvient à ce propos de l'image que Nucera donne de la grand-mère : « *J'ai la sensation que des siècles et des siècles vivent en elle [...].* »<sup>362</sup>

Par ailleurs, les écrivains de romans historiques ont l'ambition, nous dit Isabelle Durand-Le Guern « [...] *de faire ressentir la durée, les changements, l'évolution.* »<sup>363</sup> Notre écrivain, là-encore, fait l'inverse : il efface la « *durée* » et relativise les « *changements* » pour mieux faire percevoir la permanence des sentiments humains. Quelles que soient les époques, des hommes vivent, meurent, souffrent, connaissent des moments de bonheur, mais surtout continuent à avancer, coûte que coûte. L'Histoire des hommes est l'histoire d'un éternel et universel recommencement.

#### 4.3.2.5. Tout est histoire de destinée

Enfin, le dernier invariant envisagé par Isabelle Durand-Le Guern, est celui de la question de la destinée qui est posée à travers le roman historique. Les romanciers s'attachent fréquemment à « [...] *inscrire la destinée individuelle de [leur] personnage dans une destinée collective [...].* »<sup>364</sup>

Louis Nucera ne croit pas, ne croit plus, à la « destinée collective », nous le verrons dans la dernière partie de cette étude; il se méfie de toute démarche à caractère de masse. Notre Trilogie réintègre l'individu et l'individuel au cœur de

---

<sup>361</sup> Isabelle Durand-Le Guern, *op. cit.*, p. 62.

<sup>362</sup> ADB, *op. cit.*, p. 117.

<sup>363</sup> Isabelle Durand-Le Guern, *op. cit.*, p. 55.

<sup>364</sup> *Ibid.*, p. 50.

l'Histoire. L'écrivain se garde bien de faire de ses personnages des archétypes, des modèles. S'ils finissent éventuellement par le devenir, ce sont d'abord des individus dotés de la plus haute singularité. Il les décrit dans leur quotidien, non dans l'Histoire. C'est l'histoire quotidienne de tous ces petits, mise bout à bout qui foment l'Histoire. Nous pourrions même aller plus loin et dire qu'ici, c'est même l'inverse qui se met en place. C'est-à-dire que ce ne sont pas les hommes, les anonymes, les petits qui doivent « s'inscrire » dans la marche de l'Histoire mais inversement, l'Histoire qui ne peut se construire et continuer à aller de l'avant que si elle prend en compte ces multitudes d'histoires humaines, irréductibles à aucune autre.

L'objectif premier du roman historique tel que l'écrit Louis Nucera n'est pas l'Histoire : c'est l'homme, l'humain, l'individu. Nous pouvons alors très bien reprendre à son encontre ces propos de Victor Hugo, cités par Isabelle Durand-Le Guern :

Le sujet de ce livre, pour ceux qui voudront bien lire ces volumes [l'ouvrage] avec attention, est humain. Il est philosophique, et non historique. Si ce livre se rattache à quelque chose, c'est au côté éternel de l'homme, et non au côté passager. L'action sans doute, et c'est la loi du drame comme c'est la loi de la vie, se passe dans un pays et dans un temps, mais elle se passe surtout dans l'âme humaine. Le reflet d'histoire spéciale qui nous éclaire tous nous localise, mais ne nous circonscrit pas. L'infini du cœur n'est d'aucun siècle. L'homme n'est point daté.<sup>365</sup>

Isabelle Durand-Le Guern affirme même que :

[...] la structure du roman historique contribue à détourner le lecteur de l'aventure individuelle au profit de l'aventure collective [...] la destinée individuelle du héros nous importe finalement moins que la résolution de la crise historique [...].<sup>366</sup>

On le voit donc bien ici, Louis Nucera prend le contre-pied de cette vision du roman historique. Ce qui importe dans son œuvre est justement cette « *destinée individuelle du héros* » car la « *résolution de la crise historique* » ne pourra se faire sans lui, mais au contraire à travers la résolution de sa propre crise individuelle.

#### 4.3.2.6. Écrire l'Histoire pour se rassurer

L'écrivain qui écrit des romans historiques est un romancier qui écrit pour se rassurer. En convoquant l'Histoire, il espère un temps trouver des réponses; mais très

---

<sup>365</sup> Victor Hugo, Reliquat de *l'Homme qui rit*, cité par Myriam Roman, *Victor Hugo et le roman historique*, site : <http://groupugo.div.jussieu.fr/groupugo/95-11-25roman.htm>. Cité par Isabelle Durand-Le Guern, op. cit., p. 42.

<sup>366</sup> Isabelle Durand-Le Guern, op. cit., p. 84.

vite, il est confronté à l'éternel recommencement, nous l'avons vu, et donc à l'absence de sens. L'Histoire dans le roman a une valeur instructive pour celui qui écrit, qui est obligé de se documenter, de s'assurer de la valeur de ses sources et pour celui qui lit, qui forcément passe avec le narrateur une sorte de pacte de connaissances et d'acquisition de nouveaux savoirs.

Le fait de « progresser » individuellement n'est pas en contradiction avec le constat de l'absence de « progrès » - sur lequel nous reviendrons -. C'est justement parce que l'Histoire amène l'Homme à devenir moins naïf et moins crédule quant à son avenir qu'il progresse. Le romancier qui choisit la voie - et d'être la voix - de l'Histoire se rassure également parce que, pour expliquer le présent, il a compris qu'il devait forcément comprendre le passé. L'Histoire est ce qui lui permet de tracer ce pont entre le présent et le passé pour fabriquer du sens, donner un sens à son écriture.

Les questionnements du narrateur, qui ont du mal à prendre fin au terme de chacun de nos trois romans, révèlent cette douloureuse « perte d'illusions » de notre auteur. Plus il écrit, plus ses découvertes le confortent dans l'absence de progrès possible, mais il ne peut s'empêcher d'écrire. Arrêter d'écrire l'Histoire, c'est « couper le cordon », c'est perdre le fil, c'est se perdre. L'Histoire est le maillon qui lui permet de continuer sa route, sans illusions certes; une route éclairée par l'expérience du passé.

Cependant, dire la guerre, raconter les guerres, en dénoncer le nombre des victimes, ne permet pas de les éviter. De fait, les hommes ne se servent des leçons du passé que pour mieux se conforter dans leur incapacité à pouvoir faire le bien. L'homme est sûr qu'il court à sa perte. L'Histoire lui permet seulement d'y courir sans illusions et sans espoir.

[...] la fin ultime du romancier d'histoire n'est pas, le plus souvent, la quête d'une représentation historique véridique ou même vraisemblable, mais, plus profondément, une lecture du réel qui prend l'histoire pour instrument. Celle-ci devient en effet parfois un outil d'analyse politique ou philosophique.<sup>367</sup>

Et en effet, Louis Nucera n'a de cesse au cours de ses romans de démontrer que ce sont toujours les petits qui « trinquent », souffrent, supportent et subissent les

---

<sup>367</sup> Isabelle Durand-Le Guern, « Enjeux idéologiques du roman historique : lecture du passé, écriture du présent », *op. cit.*, p. 107.

conséquences de ce que les puissants décident à leur place. Pour arriver à parfaire son argumentation, à travers le récit, il convoque l'Histoire, il utilise l'Histoire qui va lui permettre de susciter cette analyse « *politique ou philosophique* » chez le lecteur.

Paradoxalement, le romancier qui se tourne vers l'Histoire montrerait davantage son inquiétude pour le présent et l'avenir que son intérêt pour le passé. Il s'agit en fait de construire le présent sur les vestiges - ou les leçons - du passé.

#### 4.3.2.7. « [...] un pessimisme érigé en système »<sup>368</sup>

L'Histoire n'est pas porteuse d'espoir, son écriture ne le sera pas davantage. L'écriture de Louis Nucera laisse un goût amer : c'est l'œuvre, se plaisait-il à répéter, d'un « *pessimiste hilare* ». Mais justement ce « pessimisme » devient une ligne de conduite, une certaine philosophie de la vie. L'homme a besoin d'être lucide quant à son devenir s'il veut continuer d'exister et d'avancer. La connaissance de l'Histoire, de toute l'Histoire, c'est-à-dire aussi bien la grande que la petite, la glorieuse que la tragique, apparaît alors indispensable à cette nécessaire lucidité. Elle est ce qui permet la connaissance de l'être humain. A partir du moment où l'homme sait, il ne peut plus croire mais il a le choix : continuer ou renoncer. Louis Nucera propose de poursuivre la route, en pèlerin éclairé.

A quoi sert alors ce réalisme souvent douloureux ? Il ne s'agit pas pour Louis Nucera de dire et redire à l'homme que tout espoir est inutile et que toute lutte est perdue d'avance. Louis Nucera fait de cette revendication de réalisme une lutte, il s'agit même de « sa » principale lutte littéraire. Son but n'est pas de faire rêver avec une littérature davantage tournée vers l'imaginaire, mais de faire prendre conscience pour faire sens et trouver sa voie.

D'autres poursuivront d'autres fins en convoquant l'Histoire dans le roman. En effet, Philippe Dufour note que :

L'artiste réaliste rêve ou vit autrement cette Histoire dans laquelle il se sent si souvent englué. En ce sens, le réalisme n'est pas représentation de la réalité, mais déni de cette réalité.<sup>369</sup>

Pour Louis Nucera, au contraire, la réalité, aussi douloureuse et difficile qu'elle soit, s'impose. Elle doit être acceptée. Elle se retrouve même parfois valorisée à

---

<sup>368</sup> Philippe Dufour, *Le Réalisme*, Paris, Éditions Presses Universitaires de France, 1998, p. 73.

<sup>369</sup> *Ibid.*, p. 316.

travers le récit. De toute façon, il est illusoire d'imaginer traiter de la réalité de l'Histoire de manière objective; tout regard porté sur l'Histoire est orienté. Le narrateur de nos trois romans, même s'il est un « boulimique » d'Histoire - nous l'avons montré - ne traite pas de manière exhaustive les faits historiques, il opère des choix. Cette sélection, à elle seule, est subjective. Philippe Dufour le note et parle du « *réalisme subjectif* » : « *Ce réalisme subjectif constitue à la fois une autre manière d'être au monde et une nouvelle esthétique.* »<sup>370</sup>

Transparaissent de fait deux quêtes dans notre Trilogie niçoise : à la fois un combat pour la vie, avec la volonté d'ériger certaines valeurs en morale, et un combat littéraire. En effet, le recours au réalisme et la contribution de l'Histoire sont nécessaires à une littérature qui tient à porter sa pierre à l'édifice d'un certain « renouveau » du roman. Dans l'œuvre de Louis Nucera, se fait jour un fort engagement, à la fois progressiste car il est nécessaire d'aller de l'avant, et régressif, en ce sens que la seule façon de continuer à avancer, justement, est de le faire en portant le regard vers le passé : « [...] *regarder loin, derrière moi. Ce qui n'est, peut-être, pas dénué d'intérêt. On y apprend des choses. Elles peuvent servir. Pour le présent et pour l'avenir* [...] ». »<sup>371</sup>

C'est en gardant toujours un œil sur le passé que l'homme est le mieux « armé » pour se tourner vers l'avenir :

[...] le passé fait toujours l'objet d'une évocation nostalgique : le récit exprime non pas le regret des faits eux-mêmes, mais le regret de leur ancienne valeur esthétique.<sup>372</sup>

Il est évident que les choix de Louis Nucera, choix esthétiques et génériques, choix de représentation et d'interprétation, ne sont pas les fruits du hasard, mais qu'ils visent communément à établir un certain art de lire et de vivre.

#### **4.3.2.8. Une « Histoire » de morale...**

Louis Nucera a choisi délibérément - il s'est exprimé de multiples fois sur le sujet - de donner cette forme de « fiction réalité » à ses romans. Tout y est décalé, en marge : le héros n'est plus le héros, la réalité est suspectée, la fiction est plus authentique que

---

<sup>370</sup> *Ibid.*, p. 249.

<sup>371</sup> *CL, op. cit.*, p. 152.

<sup>372</sup> Sarah Mombert, *op. cit.*, p. 219.



le réel et le lecteur erre sur les traces de son narrateur-promeneur. L'Histoire, quant à elle, est présente à tout moment, en toute page. A la fois cause et remède, elle est indispensable à celui qui écrit. Louis Nucera refuse toute objectivité lorsqu'il est question d'écrire l'Histoire. De la même manière qu'il a refusé de conclure un quelconque pacte de vérité avec son lecteur parce qu'il a fait l'expérience de l'impossibilité de dire la vérité, il refuse de conclure un pacte d'objectivité lorsqu'il parle de l'Histoire. Raconter l'Histoire, c'est s'engager. Il est impossible de rester extérieur au récit, il est obligatoire de prendre parti.

Contrairement aux critiques qui ont pu reprocher sa laideur au réalisme, notre narrateur répond que la réalité n'est jamais laide, elle est Histoire. Le roman est donc plus à même de décrire la vie authentique, en cela qu'il est supérieur à l'Histoire car il ne sélectionne pas, ne hiérarchise pas les faits qu'il raconte. Il n'existe ni grande Histoire ni petite Histoire dans l'œuvre de Louis Nucera. Chaque homme, à son niveau, devient héros et s'érige en véritable symbole d'une classe sociale, d'un certain milieu ouvrier : peu importe le degré sur la pyramide humaine. Si une pierre est retirée, la pyramide s'écroule.

La fiction devient en cela supérieure à l'Histoire dans l'authenticité des faits rapportés, et ce pour de multiples raisons : « *Le roman historique est plus vrai que l'Histoire parce qu'il la donne à comprendre de manière vivante.* »<sup>373</sup> Tous les romanciers qui se sont intéressés au roman historique se sont forcément interrogés sur ce qu'apportait la fiction à l'histoire. Nous retiendrons la conclusion qu'en tire Fabienne Viala : « [...] *la fiction atteint à une plus grande authenticité que le discours scientifique, parce qu'elle restitue le passé du point de vue intérieur, complexe de l'individu.* »<sup>374</sup>

Le narrateur d'*Avenue des Diables-bleus*, du *Chemin de la Lanterne* et du *Kiosque à musique* réussit à faire revivre, de manière vivante et inédite, le Nice d'une certaine époque. Jamais le lecteur n'aura eu l'impression de mieux en saisir l'authenticité, les rapports sociaux, les évolutions économiques autant que les parfums, les sons et les couleurs, qu'à travers ces « romans ». Il y sera parvenu bien plus efficacement que s'il avait ouvert un guide touristique ou un livre d'Histoire car : « [...] *la fiction dépasse*

---

<sup>373</sup> Gérard Gengembre, *Le Roman historique*, Paris, Éditions Klincksieck, 2006, p. 87.

<sup>374</sup> Fabienne Viala, « Le roman à histoire de Marguerite Yourcenar », dans Aude Déruelle & Alain Tassel, *op. cit.*, p. 78.

*aussi les possibilités de l'Histoire, dans la mesure où, par un travail presque d'induction, le romancier crée ce qui n'existe plus.* »<sup>375</sup>

Dominique Peyrache-Leborgne va même jusqu'à affirmer que se fait une « [...] *inversion [...] dans la hiérarchie des valeurs entre le politique et le poétique [...]*. »<sup>376</sup>

Ce n'est pas le fruit du hasard si notre écrivain, après plusieurs tentatives littéraires de genres différents, a trouvé sa véritable plume dans ce genre hybride qui, sans renoncer à l'écriture de la réalité, se revendique poétique, fortement poétique. La poésie permet de faire sens, de donner sa cohésion, son âme à cette réalité que l'écrivain veut peindre. Il n'existe pas de concurrence entre les historiens et les écrivains, leur quête est d'essence différente même s'ils vont aux mêmes sources :

[...] la fin ultime du romancier d'histoire n'est pas, le plus souvent, la quête d'une représentation historique véridique ou même vraisemblable, mais, plus profondément, une lecture du réel qui prend l'histoire pour instrument.<sup>377</sup>

Le personnage de fiction qui est replacé au plein cœur de l'Histoire fait sens car il reprend toute sa dimension, il devient une véritable allégorie du siècle :

Le parcours de l'être anonyme, qui vit et meurt sans faire de bruit devient l'emblème de la destinée historique du genre humain. [...] dimension symbolique représentative de l'historicité de tout homme.<sup>378</sup>

Alain Montandon met très bien en valeur cette complémentarité entre l'historien et l'écrivain :

[...] l'auteur de roman historique peut offrir une complémentarité à l'historien, il peut grâce à son imagination rendre sous forme sensible ce qui n'était qu'abstraction et érudition, donner chair et vie aux personnages disparus, tracer un tableau fidèle de la vie que l'historien ne saurait à lui seul reconstituer. Enfin il peut, grâce à son souffle lyrique, donner une cohésion, une unité et un sens à ce qui n'était chez l'historiographe qu'accumulation d'observations séparées. En dégagant la « vérité secrète et profonde de l'histoire » il gagne ainsi une légitimité. [...] on va même jusqu'à proclamer la supériorité de la poésie sur l'histoire. [...] alors que l'historien reproduit, le poète produit.<sup>379</sup>

---

<sup>375</sup> Fiona McIntosh, « Cadres narratifs et préfaces scottiens : l'H/histoire dans les *Waverley Novels* », dans Dominique Peyrache-Leborgne et Daniel Couégnas, *op. cit.*, p. 103.

<sup>376</sup> Dominique Peyrache-Leborgne, « L'Histoire, un scandale qui dure depuis dix mille ans, A propos de *La Storia* d'Elsa Morante », dans Dominique Peyrache-Leborgne et Daniel Couégnas, *op. cit.*, p. 257.

<sup>377</sup> Isabelle Durand-Le Guern, *op. cit.*, p. 107.

<sup>378</sup> Fabienne Viola, *op. cit.*, p. 86.

<sup>379</sup> Alain Montandon, « Le roman historique en Allemagne au XIXème siècle », dans Dominique Peyrache-Leborgne et Daniel Couégnas, *op. cit.*, pp. 75-76.

Nous pourrions également appliquer à notre écrivain la définition qu'établit Sylvie Ballestra-Puech à partir des propos de Charles Dickens :

[...] le romancier partage avec l'historien une même visée heuristique mais s'en distingue par les moyens qu'il met en œuvre pour l'atteindre, caractérisés ici comme "populaires et pittoresques."<sup>380</sup> <sup>381</sup>

Chacun, avec les moyens qui lui sont propres, les qualités qui sont les siennes, contribue à aider l'homme dans sa quête et dans sa marche dans le temps. Louis Nucera, quant à lui, tire de sa fiction une sorte de morale humaniste où, si l'homme est bien au centre de l'Histoire, il ne parvient pas néanmoins à la dominer et à l'adoucir. Il doit donc s'y comporter avec dignité.

#### 4.3.2.9. Ecrivain et acteur de l'Histoire

Louis Nucera, écrivain, non pas de romans historiques, mais plutôt de l'Histoire Roman, n'est pas seulement témoin, il se fait acteur de l'Histoire par l'écriture :

C'est là, avec l'aiguillon permanent des éternelles interrogations sur l'être, la vie, la mort, qu'intervient l'écriture. Il y a contentieux entre celui qui écrit et l'existence. L'harmonie laisse à désirer. Ça ne va pas fort. Il y a friction. Alors, renonçant à rendre conciliable ce qui ne l'est pas, on emprunte feuille blanche et stylo. C'est une façon de se donner voix au chapitre.<sup>382</sup>

C'est dans l'espace de ce « *contentieux* » que se déroule le roman nucerien.

De même, les personnages qu'il fait évoluer dans l'espace littéraire sont à la fois des « êtres de papier », mais également des témoins et acteurs de cette épopée humaine qui se joue. Louis Nucera abolit l'espace entre l'histoire vécue et l'histoire écrite. Tout être humain devient à la fois sujet et objet de ce récit qui prend forme :

Il est rare, je l'ai noté, qu'elle situe son existence par rapport à des faits historiques; seules les guerres parce qu'Anselmo en souffrit. Le reste a trait à des événements familiaux.<sup>383</sup>

---

<sup>380</sup> « Cet adjectif signifie, comme on peut le déduire de la correspondance de Dickens, que l'action doit l'emporter sur le discours des personnages ou du narrateur. », Note de Sylvie Ballestra-Puech, *op. cit.*, p. 174.

<sup>381</sup> Sylvie Ballestra-Puech, « Fil du récit, trame historique et toile fatidique dans *Un conte de deux villes*, de Charles Dickens, dans *Problèmes du roman historique*, Aude Déruelle et Alain Tassel, *op. cit.*, p. 174.

<sup>382</sup> *ADB.*, p. 213.

<sup>383</sup> *Ibid.*, p. 132.

Maria, n'est pas seulement une vieille dame, ce n'est pas seulement cette héroïne humble que le lecteur n'oubliera pas, c'est également un « fait » historique qui s'exprime et agit, par le biais de la littérature : « *Dans ce coin de Nice où [...] les gagne-petit de l'intrigue se donnent des airs, où les rétifs aux idées reçues sont suspects, elle est miraculeusement épargnée.* »<sup>384</sup>

Le récit historique de Louis Nucera n'est pas stérile, il progresse et se met sans cesse en mouvement. Celui-ci se fait davantage archéologue qu'historien, il part sur le terrain, il enquête : « *J'ai la sensation d'être un espion qu'on a failli prendre sur le fait.* »<sup>385</sup>. Il prélève des échantillons. Il étudie le « *cheminement* »<sup>386</sup> :

Un sujet abordé, un détail qu'on imagine être le seul à avoir remarqué et qu'un autre mentionne, une réprobation que l'on partage, un geste de courtoisie qu'on observe, le rappel d'un moment de l'histoire d'une vie, une particularité qui dévoile une passion, et on ressent le désir de parler avec la personne rencontrée, d'échanger des idées, de se divertir à vérifier notre mémoire en interrogeant celle de l'autre.<sup>387</sup>

Le roman historique est sans cesse dépassé pour aller vers une forme de fresque humaine, tragique, qui progresse indubitablement, car : « *Dans le bric-à-brac, dissimulés par la poussière des ans, apparaissent des bouts d'histoires [...].* »<sup>388</sup>

Ce sont ces « bouts d'histoire », mis bout-à-bout, qui vont contribuer à former l'Histoire Roman.

Si les romans de la Trilogie expriment bien une forme de nostalgie des temps passés, à mesure que le narrateur fait l'expérience de l'écriture de l'Histoire, celui-ci constate l'impossible résurgence de cet âge d'or - « *Mais existe-t-il encore [...] J'ai beau regarder, je n'en vois pas.* »<sup>389</sup> -, qui n'était d'ailleurs pas si doré ! Les personnages qui évoluent devant les yeux du lecteur incarnent les derniers survivants de cette époque regrettée dans un monde devenu, par essence, « antihéroïque », car tombé aux mains du politique et devenu résolument mercantile.

Néanmoins, et nous venons de le souligner, il n'est pas question pour l'écrivain de vouloir revenir à ce passé qui serait considéré comme idéal et idyllique : il constate seulement la tragique impossibilité de l'homme contemporain à le remplacer par une

---

<sup>384</sup> *Ibid.*, pp. 16-17.

<sup>385</sup> *Ibid.*, p.37.

<sup>386</sup> *Ibid.*, p.21.

<sup>387</sup> *Ibid.*, pp. 19-20.

<sup>388</sup> *Ibid.*, p. 200.

<sup>389</sup> *Ibid.*, pp. 26-27.

forme autre qui constituerait véritablement un « progrès ». C'est la métaphore tragique de la perte d'un être cher, certes avec toutes ses imperfections, mais impossible à remplacer. Si le narrateur confronte bien sans cesse deux époques, il se refuse à choisir : il oppose une certaine époque passée et condamnée à disparaître, qui possédait encore ses héros - Maria, Antoine... – et ses mythes, à une époque moderne qui peine à trouver ses nouveaux héros : « *Une nouvelle fois je suis frappé par la force qu'ont en elle les vieilles superstitions, les connaissances transmises, les préceptes venus du fond des âges.* »<sup>390</sup>

Le narrateur de roman historique devient alors le héros qui va permettre la survivance d'une certaine forme d'idéal.

Il n'est pas question de progrès dans cette écriture de l'Histoire, il est seulement question de mémoire. S'il est impossible d'arrêter l'histoire, il faut en éviter la déperdition par l'oubli. Finalement, la morale de Louis Nucera est une morale historique de la continuité à tout prix; il s'agit véritablement, et dans l'urgence, de ne pas rompre la chaîne :

Les jours s'écoulaient, tous pareils aux autres, et la grand-mère continue à surprendre par cet air d'enfance qui gomme les années sur son visage. J'ai envie de le dérober, cet air, de l'amarrer à ma mémoire afin de ne jamais l'oublier [...].<sup>391</sup>

Si les choses évoluent et changent de manière inéluctable, il s'agit pour l'écrivain de permettre à l'homme de faire cette transition sans rupture brutale, en conservant en lui le souvenir de l'avant. Il s'agit de conserver la « marque » de ce qui nous a précédés.

Ses personnages sont à la fois témoins innocents, sentinelles du passé - « [...] *elle a traversé les événements de près d'un siècle sans trop savoir s'ils avaient eu lieu. Elle en a subi des effets dont elle ignorait les causes.* »<sup>392</sup>, « [...] *des millénaires sont gravés en elle.* »<sup>393</sup> - et promesses d'avenir à condition que l'homme du présent sache en entendre les leçons. Ils deviennent en fait les médiateurs qui, seuls, peuvent offrir un avenir à l'homme pour le sauver de la tragédie vers laquelle il avance et risque de se perdre.

---

<sup>390</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>391</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>392</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>393</sup> *Ibid.*, p. 181.

Louis Nucera tente donc le pari fou de faire se rejoindre Histoire et éthique. C'est dans l'Histoire et ses leçons que l'homme doit construire son éthique. L'homme et les actions humaines doivent participer à l'Histoire, ils en sont les bases, les fondations :

[Maria] [...] ne professe pas; elle propage par l'exemple. J'ai la sensation que des siècles et des siècles vivent en elle et que dans sa bouche les lieux communs bouillonnent de sang neuf. [...] Elle transmet une force.<sup>394</sup>

Si Louis Nucera refuse la notion de progrès, il accepte en revanche l'idée de figures idéales qui seules permettent une avancée vers un avenir supportable. A une époque qui fait fi de l'épique, il se propose de rétablir, à contre-courant, l'épopée humaine sur de nouvelles bases : une épopée des humbles et des laborieux mais qui a le mérite d'approcher une certaine forme d'authenticité et de vérité. Dans la fresque historique qu'il va proposer, sa méthodologie sera alors des plus simples : ne rien taire et n'oublier personne, car « [c]hacun possède ses musées aux souvenirs, ses dérisoires archives. »<sup>395</sup>

Louis Nucera va donc établir le constat du déclin de l'épopée et, dans le même temps, former le projet d'en renouveler la forme : « [il] donne de la mémoire à l'oubli [...] »<sup>396</sup> L'écrivain de roman historique tel qu'il le conçoit est le créateur d'une nouvelle forme d'épopée humaine et raisonnée qui intègre et dépasse la conscience des hommes. Ce sont les actions humaines les plus simples qui vont permettre l'écriture de l'Histoire. Le haut fait historique sera concomitant avec le mariage de Maria, la promenade d'Antoine : « [...] [Maria] n'est que mystère. A-t-elle jamais songé, elle-même, à se comprendre ? Comment était-elle [...] ? Se révolta-t-elle [...] ? Quel but [...] ? Comment [...] ? »<sup>397</sup>

L'écrivain réunit au sein du même paragraphe, au détour de la même phrase, ces deux entités jusqu'alors contradictoires, l'une appelant l'autre, sans hiérarchie prédéfinie : « Eux que l'on tient à l'écart des décisions campent en première ligne. Comment-a-t-elle fait pour demeurer sourde aux conversations, à l'insistance de la T.S.F. ? »<sup>398</sup>

---

<sup>394</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>395</sup> *Ibid.*, p. 200.

<sup>396</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>397</sup> *Ibid.*, p.82.

<sup>398</sup> *Ibid.*, pp.62-63.

Louis Nucera écrit une sorte d'hymne à l'éternel retour, retour de l'amour, des passions, de la solidarité humaine. Le temps historique n'est pas vécu dans ces romans de façon linéaire et continue mais bien de façon cyclique et tortueuse. Chaque être humain constitue un des maillons de cette vaste chaîne historique :

A présent d'autres souvenirs erraient, des visions d'une très ancienne époque, des charmes et des terreurs, des kyrielles de choses fragiles et tenaces qu'on ne chasse pas comme on veut...<sup>399</sup>

Lors de l'écriture romanesque, l'écrivain fait l'expérience douloureuse de l'éloignement de l'homme d'avec l'idéal vers lequel il souhaite tendre. Louis Nucera n'écrit pas de « roman historique » au sens générique du terme; il donne un espace à l'Histoire pour tenter, dans un dernier espoir, de la sauver du suicide vers lequel elle est entraînée : « *Si un jour les êtres de sa qualité venaient à disparaître, l'humanité ne tarderait pas à s'éteindre. Une fois encore je ressens ce péril tandis que je l'écoute [...].* »<sup>400</sup>

L'œuvre littéraire, seule, permet l'interrogation sur la lecture et le devenir de l'Histoire. Le roman de l'Histoire devient donc en lui-même et pour lui-même Histoire.

La confrontation de notre écrivain avec les grandes définitions qui ont été données du roman historique est édifiante tant elle montre, en fait, son détachement, là-encore, des sentiers battus. Il convient cependant de préciser ici que Louis Nucera n'a jamais nourri le projet d'écrire un roman historique. Mais, compte-tenu de la place de l'Histoire dans la Trilogie, il nous a semblé pertinent de confronter l'œuvre à la classification de la critique, même si celle-ci ne croise pas le dessein du romancier. En effet, tout semble chez lui et dans son œuvre questionner et, littéralement, remettre en question les invariants du roman historique. Point par point, ceux-ci tombent sous la plume de Louis Nucera : le recours à des personnages fictionnels, l'évocation de personnages historiques célèbres, l'inscription dans un laps de temps court mais linéaire et chronologique... Il n'est point nécessaire ici de reprendre tout ce que nous venons de mettre en évidence. Son objectif est à rapprocher de celui évoqué par Isabelle Durand-Le Guern à propos de Victor Hugo : « *Le roman se donne comme*

---

<sup>399</sup> *Ibid.*, p.84.

<sup>400</sup> *Ibid.*, p.181.

*témoignage destiné à faire revivre ce qui est en train de disparaître, avec notamment le champ lexical du souvenir et de l'effacement.* »<sup>401</sup>

Les romans de Louis Nucera mettent en évidence davantage ce qui subsiste au fond de la mémoire que les péripéties de l'Histoire. Les phases de bonheur et de malheur personnels et individuels sont supérieures aux grands bouleversements du siècle. Notre Trilogie forme une épopée qui se constitue comme la mythologie des âmes humaines – celle de Maria, d'Antoine, d'Adrien, d'Aldo... -. Elle s'impose comme une légende toujours actuelle et active de l'humanité. Les actions, dont le narrateur nous fait le récit, se composent à la manière d'une fresque particulière de la première moitié du XXème siècle, mais celle-ci se lit comme une méthode de déchiffrement de nos propres vies : « *C'est l'histoire mêlée au drame, c'est le siècle, c'est le vaste miroir reflétant le genre humain pris sur le fait à un jour donné de sa vie immense.* »<sup>402</sup>

Il est possible de distinguer deux fonctions de la digression historique : produire un effet de « réalité » et instruire. Louis Nucera s'en sert pour faire les deux. Le roman dessine la marche du siècle vers un progrès hypothétique, mais le narrateur va faire évoluer le récit de la réalité à la vérité : en admettant même qu'il y ait eu progrès, le bonheur se fait encore attendre. Les digressions sont de véritables arrêts sur image. Le narrateur nous donne le nom des lieux, des gens, il situe le texte dans l'espace. Le point de vue qui est donné est différent de celui des historiens : il se veut regard « naïf », celui du peuple. La digression historique devient le lieu privilégié d'une intervention autobiographique. L'Histoire, qui intègre l'histoire des mœurs, renvoie à des phénomènes, des lieux, des événements que le narrateur a connus. Les digressions historiques posent la question éternelle du rapport de l'homme à l'infini, de l'histoire humaine à l'infini. L'homme questionne cet infini qui ne lui répond pas.

Cette première moitié du XXème siècle se lit comme l'échec du progrès. Progrès et bonheur ne sont pas synonymes. Du plus loin qu'il remonte, l'auteur n'en trouve pas de contre-exemple. L'Histoire n'a pas trouvé de solution, de remède à la misère. La question qui est soulevée est de savoir si l'histoire individuelle peut, quant à elle, apporter des éléments de solutions. Les grands, les dirigeants, les politiques n'ont pas conscience de la misère des hommes, ils sont « hors » de l'Histoire même s'ils prétendent l'écrire. L'engagement personnel pour son propre devenir, et par là-même

---

<sup>401</sup> Isabelle Durand-Le Guern, *op. cit.*, pp. 36-37.

<sup>402</sup> Victor Hugo, *Correspondance 2, Années 1849-1866*, Paris, Éditions Albin Michel, 1950, p. 1.



pour celui de l'homme, paraît supérieur à l'engagement politique. L'Histoire officielle est montrée comme une trahison du peuple : seule la solidarité, familiale, sociale, régionale, peut réparer cette trahison.

Contrairement à Céline - nous y reviendrons -, Louis Nucera part du principe que l'homme, pris individuellement, peut être bon. Dans l'œuvre, l'histoire individuelle est traitée parallèlement à l'histoire politique, mais elle la surpasse toujours. Contrairement à d'autres écrivains, Louis Nucera insère la digression historique au cœur de la fiction, il ne la distingue pas et elle induit une forte présence du narrateur. Le point de vue de l'auteur est identifié à celui du peuple, il est au service du peuple. La fictionnalisation de l'Histoire permet de mettre en scène la relation entre les individus et l'Histoire, d'ouvrir l'Histoire à l'homme réel : l'Histoire devient polyphonique.

Le narrateur est un enfant du siècle dans le sens où sa destinée individuelle traverse les grands moments historiques du siècle : la Grande guerre à travers son père, la seconde guerre à travers sa propre enfance... Il est donc bien placé pour faire le constat que l'Histoire échoue à rendre l'homme heureux : celui-ci est toujours le laissé-pour-compte. La guerre de 14-18 a donné aux survivants le sentiment d'avoir été joués par les idéologies. Louis Nucera a voulu porter sur elle un regard neuf, il a utilisé le caractère collectif de l'événement afin de lui donner une portée universelle. Il n'exploite pas seulement les lieux communs : la cruauté de la guerre, l'arrière, le front... il en fait un événement porteur de « leçons » pour la vie. Il dénonce les puissants de ce monde qui sabordent les vies humaines des humbles. A aucun moment il ne rend la guerre héroïque ou même ne la justifie : seuls les hommes, dans leur solidarité, leur amitié, sont les véritables porteurs de l'héroïsme capable d'humaniser les lendemains. Les seuls épisodes positifs relatés sont les moments d'intense solidarité entre les soldats, lors de l'écriture du courrier par exemple, ou lorsque l'un d'entre eux est blessé.

Grâce à la fiction, l'Histoire ne se contente plus seulement d'être vraie, elle prend corps. Elle devient réalité : réalité sociale et humaine. Il existe en fait deux positions face à l'Histoire : soit on écrit l'Histoire, soit on la subit. La fiction à la première personne permet de voir le monde en se plaçant de l'intérieur pour mieux en rendre compte. Si les romans de Louis Nucera se veulent romans populaires, ils n'en sont

aucunement la caricature. Il écrit une véritable épopée, il redonne une voix au peuple. C'est l'humanité qui devient Histoire. Louis Nucera ne croit pas en Dieu, il croit en l'homme : « *Le roman devient, avec une insistance métaphorique particulière, le lieu d'inscription de l'horizon qui rend pensable une nouvelle définition de "l'humanité".* »<sup>403</sup>

Ce que Louis Nucera met en évidence à travers les digressions de ses trois romans, c'est la déroute des espérances historiques. Face à cette impasse douloureuse, il ne nous reste plus que le « pessimisme ». Mais pour continuer la route néanmoins, il faut que ce « pessimisme » soit « hilare », sinon, à quoi bon ?

### 4.3.3. A l'étroit des mémoires

Qu'en est-il de tous ces genres, ou sous-genres, qui mêlent justement écriture intime et Histoire ? Nous pouvons dire, par exemple, que les Mémoires relèvent à la fois de l'autobiographie, de la chronique historique, du roman, du journal et en ce sens, ils mêleraient, comme le fait notre auteur, récits de faits historiques et de faits privés, relatés rétrospectivement. Claude Roy les définit très précisément en expliquant ce mélange harmonieux :

[...] le roman peut être aussi mémoires, et il y a de très beaux livres où l'auteur est tout mélangé à son récit, à son histoire, insolemment et brillamment présent [...] Car le roman est d'abord, essentiellement [...] une mémoire qui s'ajoute à notre propre mémoire, des souvenirs qui prennent place parmi nos souvenirs. [...] Un roman est exactement un roman quand il ne s'ajoute pas à notre passé, mais s'y confond.<sup>404</sup>

En cela, certes, Louis Nucera est bien acteur de son récit et il témoigne de l'histoire telle qu'il l'a vécue, en donnant sa vision de l'histoire de son époque. Mais son ambition est plus large, son œuvre veut couvrir « toute » l'Histoire et pas seulement celle de son époque. Avec une gourmandise rabelaisienne, le narrateur *d'Avenue des Diables-Bleus*, du *Chemin de la Lanterne* et du *Kiosque à musique*, en collectionneur de l'Histoire, étend son champ de vision à toutes les époques. L'histoire n'est plus envisagée comme des strates successives mais comme un tout faisant sens dans sa globalité. L'Histoire devient non plus seulement le cadre des

---

<sup>403</sup> Jacques Neefs, « L'Espace démocratique du roman », *Lire Les Misérables*, textes présentés par Anne Ubersfeld et Guy Rosa, Paris, Éditions Corti, 1985. Ce texte est disponible sur le site : <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/Lire%20Les%20Miserables/Neefs.pdf>, p. 1

<sup>404</sup> Claude Roy, op. cit., p. 118-119.

romans, mais elle en est le personnage principal. Chez Louis Nucera, l'Histoire n'est pas seulement un décor qui crédibilise le récit, le rend réaliste, l'Histoire est un ancêtre, l'ancêtre de tous. L'Histoire, ce sont des racines auxquelles les hommes sont attachés et reliés pour pouvoir vivre.

Curieusement ou paradoxalement, l'Histoire nucerienne, même si elle se veut ambitieuse et impérieuse, n'est pas non plus envisagée comme Grande Geste. Plus qu'une grande épopée, ce sont des « historiettes percutantes » qui nous sont livrées. Nous ne lisons pas de grand récit à message édificateur dans cette œuvre. C'est à force de se confronter, de se frotter littéralement à l'Histoire que le lecteur va lui donner sens. A mesure qu'il découvre la boulimie d'Histoire de l'écrivain, le lecteur éprouve la « faim » de l'Histoire avant d'être obligé d'en constater une certaine « fin ».

Nous venons de voir que les Mémoires ne peuvent suffire à définir précisément le rapport qu'entretient l'Histoire avec le récit dans l'œuvre de Louis Nucera. Il n'en sera pas davantage avec les Chroniques :

Chronique. Début XIIe; lat. *chronica*, du gr. *Khrônos* « temps » 1. Recueil de faits historiques, rapportés dans l'ordre de leur succession. 2. [...] Récit qui met en scène des personnages fictifs et réels et évoque des faits authentiques.<sup>405</sup>

Dans son premier sens, nous voyons immédiatement que celui-ci ne peut caractériser notre œuvre qui n'est en rien « chronologique ». En revanche, dans sa deuxième acception, nous pourrions être tentée de rapprocher notre auteur de Jean Giono qui se revendiquait auteur de « Chroniques ».

En effet, Jean Giono a, quant à lui, classé bon nombre de ses romans sous le genre de la « chronique ». Robert Ricatte note à ce sujet :

Voilà la matière morale des Chroniques. On comprend que le personnage y prenne plus de place dans le système narratif que le cadre naturel. Giono, revenant sur ce rapport respectif du monde et de l'homme dans la série de récits qu'il avait entrepris constatait cette évidence : il s'agissait d'œuvres où "le personnage avait une autre importance que ce qu'il avait jusqu'à maintenant; dans les romans précédents, la nature était en premier plan, le personnage en second plan; [...] J'ai donné le titre de chronique à toute la série de ces romans qui mettaient l'homme avant la nature."<sup>406</sup>

---

<sup>405</sup> *Le Nouveau Petit Robert*, Paris, Éditions Dictionnaire Le Robert, 1993.

<sup>406</sup> Jean Giono, Notice de Robert Ricatte à la préface de 1962, *Chroniques romanesques, Œuvres romanesques complètes*, Tome III, Paris, Éditions Gallimard, NRF, (Collection Bibliothèque de La Pléiade), p. 1293.

Giono va même jusqu'à regrouper sous le titre de « Chroniques romanesques » sept de ses récits et, dans la préface, il précise de nouveau le sens qu'il attribue à ce genre en expliquant qu'il s'agit de « [...] *donner à cette invention géographique sa charpente de faits divers (tout aussi imaginaires)* [...] ». »<sup>407</sup>

Si nous nous en tenons à cette définition de Jean Giono, nous voyons à quel point Louis Nucera ne participe pas de la même logique littéraire puisqu'il n'est question dans son œuvre ni de faits « *imaginaires* », ni de « *faits divers (tout aussi imaginaires)* », mais de faits divers vécus ou remémorés. Quand, chez Giono, l'imaginaire est convoqué, Louis Nucera porte son regard sur la réalité vécue par l'homme, objet de toute son attention, et qui constitue le cœur de son récit. Pour Louis Nucera, l'histoire des hommes ne peut s'entendre que dans et par l'Histoire qui en est à la fois le champ et le chant.

#### **4.3.4. Dire la guerre après Céline ?**

##### **4.3.4.1. La Grande guerre dans *Chemin de la Lanterne***

Avec *Chemin de la Lanterne*, Louis Nucera s'inscrit dans la longue lignée des écrivains qui ont publié des « récits de guerre ». Dès la première phrase du roman, la tonalité est donnée : « « *Quand on se préparait à monter à l'assaut, certains priaient la Vierge ou le bon Dieu. Moi je me mettais dans un coin et priais ma mère*<sup>408</sup>. [...] »

Après Henri Barbusse (1873-1935), Louis-Ferdinand Céline (1894-1961), Blaise Cendrars (1887-1961), Roland Dorgelès (1885-1973), Jean Giono (1895-1970), Joseph Kessel (1898-1979), Jules Romains (1885-1972), et tant d'autres, Louis Nucera donne à son tour sa version de celle qu'on nomme communément « la Grande Guerre ». Il ne serait pas pertinent d'en étudier ici le déroulement ou de reprendre son historique; nous examinerons plutôt ce que Louis Nucera apporte de nouveau à ce qu'il convient aujourd'hui d'appeler le genre littéraire du « récit de guerre ».

---

<sup>407</sup> *Ibid.*, p.

<sup>408</sup> *CL*, op. cit., p. 11.



49. Louis et Joseph Kessel

Nous commencerons cette étude par un relevé des lieux cités dans le roman, puis par un relevé des thèmes auxquels il est le plus fréquemment fait allusion pour dégager, dans un premier temps, la coloration et les dominantes thématiques de ce récit de guerre.

#### **4.3.4.1.1. Relevé des lieux par ordre alphabétique**

Le *Chemin de la Lanterne* est balisé sur toute sa longueur par la litanie des lieux de cette guerre. Cette profusion, cette avalanche de noms réels – correspondant aux positions occupées par le 163<sup>ème</sup> régiment, celui d'Antoine - va finir par créer une confusion totale dans l'esprit du lecteur. Celui-ci va se trouver ainsi placé, à son corps défendant, dans la confusion mentale qu'ont vécue les soldats au front<sup>409</sup>. C'est cette même confusion que cherche à mettre en évidence, par d'autres moyens littéraires, Claude Simon dans *La Route des Flandres* comme le souligne Dominique Viart :

---

<sup>409</sup> Louis Aragon et Claude Simon utiliseront le même procédé pour raconter la débâcle de 1940 dans, respectivement, *Les Communistes*, Paris, Éditions Gallimard, 1949-1951, réécriture 1966-1967 et *La Route des Flandres*, Paris, Éditions de Minuit, 1960.

[...] les noms de lieu n'interviennent pas pour situer la fiction; ils sont cités [...] dans une perspective imaginaire [...], les toponymes qui peuvent effectivement être reçus comme référence historique et géographique sont pour l'essentiel plus largement retenus pour leurs sonorités que pour leurs qualités ou leurs attributs propres [...].<sup>410</sup>

Dire la guerre d'une façon « nouvelle », c'est rendre compte d'une « nouvelle » forme de guerre. Le lecteur n'en n'aura aucune vision globale, pas plus que le soldat sur le terrain. L'Histoire devient « *celle d'une dissolution générale* »<sup>411</sup>. Voyons donc comment se fait ce rendu de « *dissolution* » dans *Chemin de la Lanterne* :

	NOMS DE LIEU	PAGES
A	Anglemont	134
	Antioche (la ferme d')	146
	Ailette (le canal de l')	146
	Avocourt	186
	Alsace	199
	Aisne	199
	Aulois	244
	Bois-Camard	15
B	Braconnot	15
	« Bec de gaz »	55
	Bouconville	86
	Barrin (la tranchée)	134
	Brahm	147
	Bruchner	147
	Boulogne (les boyaux de)	147
	Béthune	147
	Belgique	199
	Cote 304	15, 32
	« Courant d'air »	55
	Creutes-Marocaines	146
C	Château-Thierry	146
	Cuise-Lamotte	147
	Challerange	165, 210
	Corbeaux (le bois des)	207
	Côte du Poivre	207
	Chapeau (la tranchée du)	208
	Dombasle-en-Argonne	15
	Des Rieux	15
D	Dardanelles	191
	Esnes	15, 32

<sup>410</sup> Dominique Viart, *Une mémoire inquiète, La Route des Flandres de Claude Simon*, Paris, Éditions Presses Universitaires du Septentrion, 2010, p. 199.

<sup>411</sup> *Ibid.*, p. 201.

F	Fismes	146
	Franconie	147
	Fourragère	147
	Flirey	199, 244
	Ferme Joyeuse	210
G	Géréchamp (bois de)	86
	Gallipoli (le front de)	191
H	Heudicourt (Loupmont)	86
	Hautes-Chairrières	86
	Hazelle (bois de la)	134
K	Krithia-Kérévès-Déré	191
L	Lombéchamp (le bois de)	32
	Loupmont-Heudicaourt	86
	Lombaertzyde	88
M	Martin	15
	Malancourt (le réduit de)	15
	Maisons-de-Champagne	16, 133
	Main-de-Massige	16
	Mesnil (butte du)	16, 133
	Montzevilles-Esnes (cote 304)	32
	Marsou	133
	Mort-Homme	207
	Mortmare	207
N	Nieuport	88
O	Ourcq (bataille de l')	191
P	Payron	15
	Poivre (Côte du)	207
R	Redoutes 3 et 2	15
S	Saint-Jean-Laval-Minaucourt	133
	Saint-Jean-d'Ormont	134
	Somme (la)	134
	Soissons	146
	Sorny (Terny)	146
	Suvla	191
T	Tagolsheim	14
	Tahure	133
	Terny (-Sorny)	146
	Trèves	147
	Tête des faux (la)	207
	Thur (vallée de, en haute Alsace)	227
V	Vaucluse	15
	Vassincourt	15
	Verdun	15, 55
	Voormezele	88
	Villequin	133
	Vauxaillon	146
	Villers-en-Prayère	146

	Vauxrésis	147
	Vosges (les)	199
X	Xermameuil	15
	Xivray	88
Y	Yser (canal de l')	88
	Ypres	131

Cette logorrhée de noms de lieux, quatre-vingt-trois différents au total, met clairement en évidence trois visées dans *Chemin de la Lanterne*. Tout d'abord, les toponymes sont employés en raison de leur sonorité. Une véritable accumulation se fait entendre au fil des pages et sonne aux oreilles du lecteur comme une sorte de litanie. En effet, si nous observons les numéros de pages où interviennent ces différents noms de lieux, on peut remarquer qu'ils se retrouvent souvent accumulés sur les mêmes pages. Certaines sont quasiment consacrées à ces énumérations. Il en résulte un effet de ressassement, comme si Antoine ne se souvenait plus, ou ne voulait plus se souvenir que des noms et qu'à l'évocation de ces seuls noms, son imaginaire et sa mémoire pouvaient se mettre en marche.

Ensuite, à ces énumérations répond un immense désordre. Tous ces lieux laissent place à un enchevêtrement monumental, à l'échelle de la « pagaille » qui a accompagné cette guerre. Il est impossible de chercher à retrouver un itinéraire, de suivre le parcours de ces soldats au risque de se perdre ou de tourner en rond. Et pourtant aussi loin de la vérité que cela puisse paraître, c'est souvent ce qui arrivait à ces contingents de jeunes hommes inexpérimentés qui s'égarèrent dans le froid et dans la boue et finissaient par suivre un véritable itinéraire labyrinthique.

Enfin, et c'est le dernier point qu'il nous faut relever, ces noms de lieux sont en eux-mêmes porteurs de sens. Certains portent en eux une connotation « tragique », annonciatrice de malheur. Des exemples suffiront à éclairer notre propos : « Bois-Camard », « Bois des Corbeaux », « Ferme Joyeuse » – par antiphrase -, « Loupmont », « Malancourt », « Mort-Homme », « Mortmare » « Tête des faux »<sup>412</sup>... Ces noms symbolisent la fatalité implacable qui broie les hommes.

Nous le voyons, ce qui domine, c'est l'impossibilité d'avoir une vision, une compréhension globales, organisées, rationnelles de cette guerre. Si l'écrivain veut en livrer un récit véridique, il doit en passer par une vision fantastique et fantasmatique.

---

<sup>412</sup> CL, *op. cit.*. Pour les numéros de page, se reporter au tableau ci-dessus.



Ce n'est qu'à ce prix que le lecteur peut avoir une idée de ce que les soldats ressentaient sur le terrain.

#### 4.3.4.1.2. La guerre décomposée

Voyons maintenant quels sont les thèmes les plus fréquemment rencontrés dans le roman. Ces thèmes nous donneront la couleur, l'odeur de la souffrance vécue par Antoine et tant d'autres soldats de 14-18 :

Thèmes	Citations	Pages
Enfer	« ténèbres »	14
	« enfer »	16
	« fournaise »	32
	« feu »	185
	« odeur infernale »	186
	« grille », « enfer »	186
Maladie/folie	« lambeaux »	15
	« fou »	55
	« folie »	85
	« loques humaines »	146
	« blessés et exténués »	147
	« hagards »	147
	« alcooliques »	147
	« folie », « hagards »	185
	« loques humaines »	185
	« sans manger ni boire »	199-200
Mort	« gisants »	14
	« ténèbres »	14
	« masques »	14
	« charniers »	32, 52-53
	« régiment anéanti »	32
	« sang »	32
	« os »	39-40
	« ignoble musique de la mort »	133
	« ossements humains »	133
	« horreur »	133
	« mourir »	134
	« ruines »	146
	« hécatombe »	147
	« colossal homicide »	147
	« déterrer »	165
	« enseveli »	165
	« anéanti »	165
	« noircis »	185

	« corbillards »	201
	« taupiers »	201
	« sang »	207
	« macchabées »	225
	« cadavres »	225
	« morts »	243
Saleté	« couvert de poux »	15
	« croupissait »	16
	« odeur abominable »	32
	« vermine », « rats »	88
	« figure barbouillée d'abomination »	90
	« effroyable marmelade »	90
	« puanteur de catastrophe »	133
	« sales »	185
	« pourriture »	186
	« boue »	199
Religieux	« miracle »	14
	« Dieu »	14
	« martyr »	146
Souffrance	« affamé »	15
	« exténué »	15
	« suppliciés »	141
	« corps massacrés »	146
Termes militaires	« ne se déserte pas »	13
	« stratèges	14
	« fer à cheval »	15
	« revers »	15
	« enfilade »	15
	« cote »	15
	« réduit »	15
	« 420 »	15
	« canonnades »	16
	« shrapnels »	88
	« sabre »	88
	« discipline »	89
	« ordre »	89
	« obéir »	89
	« gaz »	133
Théâtre	« tragédie »	14, 165
	« improvisation sublime »	147

Tout d'abord, nous constatons que le paysage lui-même est évoqué avec un langage guerrier : ce sont des scènes apocalyptiques qui décrivent les ravages de la

guerre. Tout le vocabulaire utilisé, les métaphores, souvent filées - de la saleté, de la maladie, de la mort, de l'enfer, du théâtre -, qui parsèment le récit, contribuent à cette vision de fin de monde. Il ne reste plus de place pour l'humain : tout y est putride, pourriture, puanteur. Les éléments humains et la terre se mêlent. L'homme retourne à la terre, redevient terre. Contrairement aux idées fréquemment véhiculées sur la guerre, l'héroïsme n'est pas mis en avant, très peu de termes s'y réfèrent : « *aimer la France* »<sup>413</sup>, « *amour de la patrie* »<sup>414</sup> et une formule paradoxale « *condamnés à l'héroïsme* »<sup>415</sup>. Le lecteur a bien du mal à retrouver ici les caractéristiques de la « Grande » Guerre si souvent chantée et glorifiée, il lit ici le roman de la destruction, de la dissolution, de la décomposition. Il n'existe pas de « bonne » guerre, de guerre « juste », la guerre est un non-sens caractérisé par l'horreur généralisée. Ceux qui essaient d'y survivre sont les seuls véritables héros de ce grand carnage.

Dans les récits de guerre abordant la Première Guerre mondiale, il est possible de distinguer deux vagues de romans, ceux écrits « à chaud » et ceux écrits avec du recul. André-Alain Morello note à propos de Giono : « *Le romancier du Grand Troupeau appartient à cette génération sacrifiée, celle que la première guerre mondiale a transformé en écrivains, celle de Céline, de Malaparte, de Jünger. En un sens, comme Céline, Malaparte ou Jünger, Giono n'a cessé d'écrire des batailles.* »<sup>416</sup>

Louis Nucera quant à lui appartiendrait à ce qu'il conviendrait d'appeler la troisième génération d'écrivains de la guerre – la seconde étant incarnée par Claude Simon, Louis Aragon... et concernant la représentation de la débâcle de 1940 -. Mais il n'en est pas moins un sacrifié lui-même : la « bataille » lui a pris son père. Se plonger dans la « bataille », proposer sa représentation de la « bataille », c'est se déculpabiliser d'avoir tué le père, c'est nommer le vrai coupable de sa mort, c'est héroïser son père à la dimension d'Antoine. En ce sens, comme le note à juste titre André-Alain Morello, « [...] *l'écrivain confronté à son siècle ne peut contourner la bataille, et se retrouve devant ce défi de la représentation : peinture, littérature. C'est*

---

<sup>413</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>414</sup> *Ibid.*, pp. 52-53.

<sup>415</sup> *Ibid.*, p. 243.

<sup>416</sup> André-Alain Morello, « Giono peintre des batailles », communication, Rencontres Giono, « Giono revient de guerre », Manosque, 2 août 1914, p. 3.

*parce qu'elle est irreprésentable que la bataille, chez les grands artistes, s'impose comme le sujet par excellence de la représentation. »*<sup>417</sup>

Louis Nucera se distingue des deux générations précédentes principalement parce qu'il n'a pas été acteur de la Grande Guerre et ensuite parce que la rédaction de son roman intervient beaucoup plus tard, en 1981. Si les premiers écrivains, majoritairement, et Jean Giono leur en aura souvent fait le procès, persistent dans « *le mensonge épique* », les écrivains de la seconde vague ont abandonné depuis longtemps la peinture de l'héroïsme car ils n'y croient plus, et Antoine non plus d'ailleurs :

Acteur d'une tragédie dont les vraies raisons lui échappaient, sa destinée placée dans d'étranges mains, des mains de stratèges, de techniciens, des mains abstraites, il avait tant vu mourir autour de lui que c'était miracle qu'il fût encore en vie. De l'horreur, il en avait bu tout son saoul. L'ivresse avait duré quatre ans [...].<sup>418</sup>

Il était alors question pour les hommes de lettres d'imposer un contre-discours, d'inventer une nouvelle écriture pour dire l'indicible. C'est ainsi que naîtra la narration discontinue, le chaos linguistique, dans lequel le lecteur fait l'expérience du chaos de la guerre et des champs de bataille : « *Les obus de 77 fusant éclataient, les balles sifflaient, on chargeait à la baïonnette, le clairon sonnait. On ressentait une impression bizarre. On se disait : c'est le manque d'habitude.* »<sup>419</sup>

Jean Giono va privilégier la fable et le conte pour entreprendre sa démystification du discours héroïque et mettre au jour la crise de l'écriture face à l'abomination de la guerre. Il s'agit pour lui, selon Christian Morzewski, de « *dépasser l'effroi en le sublimant en œuvre d'art, seule capable de conjurer le tragique de l'existence pour le rescapé de l'enfer de 14-18 et de l'abomination de 39-45 qu'il était* »<sup>420</sup> car ce « *refuge dans le déni, à la différence de Dorgelès ou Barbusse, lui permet sinon d'oublier du moins d'exorciser la violence inouïe qu'il avait découverte et subie.* »<sup>421</sup> Christian Morzewski conclut alors sur la démonstration chez Giono d'une « *juste revanche de la fiction sur la réalité* » et de la « *supériorité de la littérature sur le réel.* »<sup>422</sup>

---

<sup>417</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>418</sup> *CL, op. cit.*, p. 14.

<sup>419</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>420</sup> Christian Morzewski, « L'Homme qui plantait des arbres », communication, Rencontres Giono, « Giono revient de guerre », Manosque, 31 juillet 2014.

<sup>421</sup> *Ibid.*.

<sup>422</sup> *Ibid.*.

Louis Nucera va faire d'autres choix littéraires et refuser la prédominance de l'imaginaire dans son récit de guerre. Les mots sont crus et sans poésie, l'ironie se fait cinglante : « *Le 26 novembre 1912, Antoine était incorporé au 163<sup>e</sup> régiment d'infanterie à Nice; le 106/3 comme on disait. Il fut libéré le 29 août 1919. Le suicide de l'Europe exigeait bien tout ce temps.* »<sup>423</sup> Ce qui pourtant réunit les deux écrivains dans leur écriture de la guerre, c'est cette profusion de récits de batailles autour de la bataille principale. Comme l'écrit André-Alain Morello, nous sommes en présence d'une « [a]utre manière, efficace, pour Giono de mettre à distance l'expérience de la guerre de 14 : remonter le temps, vers le XIX<sup>e</sup> siècle, vers le XVI<sup>e</sup> siècle. »<sup>424</sup> Louis Nucera, dans sa Trilogie, a recours au même procédé : il multiplie les récits de batailles, remontant le temps jusqu'à celle, légendaire qui aurait opposé Phocéens et Étrusques en 250 avant J.C., en passant par le siège de Nice en 1543. Revivre toutes ces guerres lui permet sans doute de mener son propre combat, tout littéraire qu'il soit, et d'exorciser la culpabilité de n'avoir pas fait la guerre et, plus douloureux encore, de ne pas être parvenu à « sauver » son père.

Tout d'abord, le premier fait original dans *Chemin de la Lanterne* est la grande place réservée aux femmes qui trop souvent sont exclues des récits de guerre. Dans ce roman, nous sont donnés, à la fois et dans la même proportion, le récit de ce que vit Antoine au front et le récit de ce que vit Rose à l'arrière : « *Rose demeura seule en tête à tête avec ses peines et captive d'un être qui à chaque heure risquait sa vie dans les tranchées. Est-ce cela la jeunesse ?* »<sup>425</sup>

Si une page évoque la vie dans les tranchées, une autre suit qui va nous raconter les activités de Rose ou inversement, toujours avec cette ironie mordante qui permet justement la critique indirecte, et aussi l'expression de l'indicible pour ne pas devenir fou :

Antoine parti au front, elle se mit à confectionner chaussettes et chandails. [...] C'est qu'il faisait froid, là-haut, dans l'Est et le Nord, sur les champs de bataille. [...] La France doit beaucoup à ses chefs, à ses poilus, au canon de 75, à la baïonnette, à ceux qui surent forger les armes du patriotisme, aux tommies, aux sammies [...] Elle doit aussi beaucoup aux femmes innombrables qui tricotèrent. Que de poitrinaires sans elles !<sup>426</sup>

---

<sup>423</sup> *CL*, op. cit., pp. 28-29.

<sup>424</sup> André-Alain Morello, "Giono peintre des batailles", op. cit., p. 5.

<sup>425</sup> *CL*, op. cit., p. 29.

<sup>426</sup> *Ibid.*, p. 132.

Une part importante est réservée à la correspondance entre le front et l'arrière, correspondance amoureuses, certes, mais aussi lettres adressées aux parents. Le même constat peut être fait lorsqu'on examine les lettres venues du front : les soldats mentent délibérément pour protéger leur famille, pour se protéger peut-être également eux-mêmes, de l'horreur qu'ils vivent et qu'ils ne veulent pas formuler, par peur de la sceller définitivement par l'encre ou par les mots :

« ... Je n'en ai jamais parlé à ma mère lors des permissions. Mais quand je suis définitivement retourné à Nice en septembre 19, je le lui ai montré, lui expliquant ce qu'étaient les shrapnels. Elle s'est mise à pleurer comme si elle voyait de près la mort menacer son fils. [...] Elle me tenait dans ses bras comme lorsque j'étais petit. »<sup>427</sup>

Cette guerre, plus que les autres, est une guerre de l'écrit, on ne cesse de s'écrire et ce n'est pas une correspondance courante : il est vraiment question de « littérarité » durant la grande guerre. Nous venons de le voir, les soldats mentent et donc travestissent le réel et à l'arrière, ceux, ou plutôt celles, qui savent écrire ont la mission de distraire les soldats de leur quotidien insupportable. Il est fait allusion à ce talent littéraire de Rose à plusieurs reprises dans *Chemin de la Lanterne*. Cette correspondance est fondée sur le mensonge consenti, car il est facilement imaginable que personne n'était véritablement dupe :

Dans les lettres, elle [Rose. Nous précisons.] parlait d'autre chose [...] Elle ne lui disait pas [...] elle décrivait les vagues, les couchers de soleil, des sortilèges d'incandescence. Elle jonglait avec la beauté, le lyrisme, se faisait poète.<sup>428</sup>

Une fois encore elle ne se montrait pas chiche en féerie pour raconter Carras, la mer, les mouettes, les nuages [...] Les yeux ne doivent pas servir qu'à pleurer; ils permettent aussi de voir [...] <sup>429</sup>

Cette correspondance de guerre est finalement le plus grand éloge qu'il fut possible de rendre à la fiction. Lorsqu'il est question de vie et de mort, le réalisme n'a plus lieu d'être, c'est la fiction que l'on convoque :

« Presque tous les poilus essayaient d'atténuer l'anxiété de leur famille. C'était à qui en avait le plus enduré mais ils ne voulaient pas le dire. Ils se grisait de projets plus beaux les uns que les autres. Ils causaient accordéon, vertes tonnelles, gobaient des bobards fous. Plus jamais ils ne voulaient faire de la peine à ceux qu'ils aimaient... Ils le juraient... »<sup>430</sup>

---

<sup>427</sup> *Ibid.*, pp. 32-33.

<sup>428</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>429</sup> *Ibid.*, pp. 49-50

<sup>430</sup> *Ibid.*, p. 204.

Pour panser les plaies, au front ou à l'arrière, c'est à l'imaginaire et à l'imagination que l'on fait appel : faire voir, imaginer, faire rêver... A quoi bon parler des « rats », de la « vermine », des « cadavres » que l'on a sous les yeux ? De quoi a besoin le soldat qui souffre ? Certainement pas d'entendre les lamentations de ceux qui sont restés au pays. Instinctivement, tous ces braves gens venaient de démontrer la supériorité de la fiction sur la réalité. Le seul moment où nos protagonistes sont infidèles au pacte de fiction, la tragédie survient :

Elle [Rose. Nous précisions.] avait voulu qu'il parle de sa vie au front. Il avait essayé de la montrer sous un aspect morne et plein d'ennui, sans grand danger pour les hommes.

« Tu mens, dit-elle, ça se voit. » [...]

Elle insistait. A contrecœur, il avait évoqué les villes et les villages détruits, les cathédrales et les chapelles en ruine, [...] les loques humaines [...] le sol troué [...] la ferraille fondue et les corps massacrés, le martyr des chevaux, des mulets [...] Il en pleurait.

« Dis-moi encore », s'obstinait-elle.

Il avait obéi, essayant de dire l'incommunicable, ce qui ne lui était jamais arrivé ni dans ses lettres ni au cours de précédentes permissions.<sup>431</sup>

S'en suivent alors deux pages de descriptions réalistes des batailles, du front, des tranchées, des mourants, des blessés... Antoine a commis l'impardonnable et l'irréparable : il a rompu le pacte. La sentence qui s'en suivra sera terrible :

Pourquoi avoir cédé aux demandes de Rose, lui si pondéré à l'accoutumée ? [...] il lui avait laissé à l'âme une plaie douloureuse. [...] Les remords l'assaillaient. Les âmes des disparus ont une forte densité. <sup>432</sup>, [...] elle était morte de trop de peine ? D'amour ? Qui le saura ? <sup>433</sup>

C'est le réalisme qui a tué Rose, dans ce récit de guerre qui ne ressemble à aucun autre !

Par ailleurs, « *les guerres ne se finissent jamais vraiment et certainement pas à la date des traités de paix* »<sup>434</sup>, comme ne cessait de le regretter Jean Giono :

Il lui suffisait [A Antoine. Nous précisions.] de poser les pieds dans ce passé guerrier pour appareiller vers des terres que Dieu assurément, n'avait jamais visitées. Sinon il

---

<sup>431</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>432</sup> *Ibid.*, p. 149.

<sup>433</sup> *Ibid.*, p. 183.

<sup>434</sup> Propos rappelés lors de la table ronde sur *Le Grand Troupeau*, tenue le 31 juillet 2014 à Manosque, dans le cadre des Rencontres Giono 2014, « Giono revient de guerre ».

serait intervenu. Les ténèbres ne se décommandaient pas ni la vision de gisants boueux aux masques de suppliciés.<sup>435</sup>

Ces cauchemars que fait Antoine sont caractéristiques des hommes qui ont subi la guerre. Les soldats de la Grande Guerre sont des suppliciés, des hommes littéralement « castrés ». Laurent Fourcaut souligne qu'il s'agit du « *roman de la castration* », faisant référence à ces « *jeunes hommes [...] jetés dans la gueule de l'ogresse* »<sup>436</sup>. Les blessés reviennent avec un membre « castré » : un bras, une jambe... Et en effet, nous pouvons étendre cette analyse au roman de Louis Nucera. L'oncle Antoine reviendra de la guerre « castré » lui aussi, et il se vexe quand on ose y faire allusion :

« Et ce pauvre Antoine qui ne pense qu'à sa Rose au lieu de s'amuser, voire se marier ! » [...] Francesco s'interrogeait : que faisait son frère de ses nuits et de ses dimanches ? On ne lui connaissait aucune liaison [...].<sup>437</sup>

Rose ne pourra pas terminer le chandail qu'elle tricotait au moment de sa mort. La Rose-Parque, « [c]ette fileuse prisonnière de son propre fil [...] »<sup>438</sup> ne se résoudra pas à couper le fil qui signerait la mort de celui qu'elle aime. Son refus d'assumer ce pourquoi elle a été choisie, cette révolte contre le destin lui sera fatale, nous l'avons vu. Comme le souligne d'ailleurs Sylvie Ballestra-Puech au sujet du poème de Thomas Gray *The Fatal sisters* publié en 1768 : « *Pendant qu'a lieu le combat un homme surprend douze Valkyries en train de tisser la toile de la bataille tout en chantant le désastre à venir.* »<sup>439</sup> Le tricot de Rose peut également être interprété comme « *métaphore de l'entrecroisement inéluctable des destinées individuelles dans l'histoire.* »<sup>440</sup> Le rapprochement de l'histoire de Rose et de son tricot avec le mythe des « tricoteuses »<sup>441</sup> est troublant. Rose est bien celle qui tricote pendant que se déroulent les combats de la guerre et qui ne cesse de pleurer sa peur du malheur

---

<sup>435</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>436</sup> Laurent Fourcaut, « *Le Grand Troupeau* de Jean Giono », communication, Rencontres Giono, « Giono revient de guerre », Manosque, 31 juillet 2014.

<sup>437</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>438</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>439</sup> Sylvie Ballestra-Puech, « Fil du récit, trame historique et toile fatidique dans *Un conte de deux villes*, de Charles Dickens », dans *Problèmes du roman historique*, Aude Déruelle et Alain Tassel, op. cit., p. 174.

<sup>440</sup> *Ibid.*, p. 175.

<sup>441</sup> *Ibid.*, p. 175.



final.<sup>442</sup> Dans la mort, elle refusera l'épilogue tragique pour celui qu'elle aime : cette mort peut alors être envisagée comme un suicide. Rose préfère mourir plutôt que de tuer. Le chandail était le fil concret qui la liait à Antoine, il deviendra le symbole du lien entre la petite histoire des amoureux et la grande marche de l'Histoire du monde. Paradoxalement, ce chandail agira alors comme un élixir de vie pour l'oncle Antoine. Mais ce tricot jamais fini peut aussi être vu comme s'il était confectionné pour un corps supplicié : « *De retour à Nice, Antoine emporta à la maison le chandail qui n'était pas terminé. Il l'a toujours.* »<sup>443</sup>

De même, l'écrivain, s'il ne l'a pas subie directement, est lui aussi un supplicié de cette Grande Guerre qui l'a amputé de son père. :

Mon père repose, pas bien loin. La guerre ne l'avait pas tué du premier coup. Elle avait fait durer le plaisir. Quand elle considéra qu'il avait suffisamment réappris à vivre, elle mit un terme à l'apprentissage; entre-temps, j'étais né.<sup>444</sup>

Il est question dans *Chemin de la Lanterne* du problème de la « représentation » de la guerre mais le regard porté à froid par l'écrivain, presque soixante-dix ans plus tard, ne suffit pas et Louis Nucera l'avait compris. Il a donc décidé de faire œuvre originale. La guerre que mène l'écrivain, c'est le duel entre l'imaginaire et le réalisme. Mais comment porter le paroxysme à l'extrême en faisant mine de livrer un récit « réaliste », tout en se livrant, en fait, à l'éloge de l'imaginaire au service du réel ? Dans *Chemin de la Lanterne*, tous les passages concernant la guerre commencent par des guillemets et semblent rapporter fidèlement et exactement les propos de l'oncle Antoine. Comme si, en fait, le narrateur avait réalisé une sorte de reportage-témoignage. De même, bien avant l'engouement relativement récent pour les lettres de poilus, Louis Nucera dévoile aux lecteurs quelques lettres d'Antoine à sa famille et

---

<sup>442</sup> Le rapprochement entre Rose, la jeune fiancée du soldat de 14-18 et la jeune Parque n'est pas si incongru qu'il pourrait sembler. Sylvie Ballestra-Puech note à propos de *La Jeune Parque* de Paul Valéry : « Pour Valéry comme pour Schopenhauer le cycle de la vie se confond avec celui de la mort, la Première Guerre mondiale en offrant la tragique illustration. Le poète a souligné à plusieurs reprises les répercussions de cette catastrophe sur la genèse du poème : "Ce poème (qui fut appelé la jeune Parque) présente toutes les apparences des poèmes qu'on aurait pu écrire en 1868 comme en 1890. « Tout se passe » comme si la guerre de 1914-1918, pendant laquelle il a été fait, n'avait pas existé. Et moi, pourtant, qui l'ai fait, je sais bien que je l'ai fait sub signo Martis. Je ne me l'explique à moi-même, je ne puis concevoir que je l'ai fait qu'en fonction de la guerre." - Paul Valéry, Lettre à Georges Duhamel, 1929, *Lettres à quelques-uns*, Paris, Éditions Gallimard, 1952, p. 180. - », Sylvie Ballestra-Puech, *Lecture de La Jeune Parque*, op. cit., p. 93.

<sup>443</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>444</sup> *Ibid.*, p. 183.

à Rose, reproduites intégralement. Pourtant, tout dans l'agencement du roman - témoignages et récit de guerre enchâssés avec les réflexions du narrateur et la prise de distance de la remémoration personnelle – tient un autre discours. C'est un roman qui dit l'urgence à préserver la littérature et l'imaginaire qui seuls peuvent sauver le monde : « *C'était quelque chose le courrier ! [...] Peut-être des hommes se sont-ils fait tuer parce que leur femme ou leur fiancée cessèrent de leur écrire...* »<sup>445</sup>

A la fin du roman, six pages avant le point final, le narrateur feint de se rendre compte qu'il s'est laissé entraîner dans un ailleurs qu'il n'avait pas envisagé dans un premier temps. Il semble éprouver des remords de n'avoir pas cédé assez à la tentation du récit de guerre plus traditionnel, qui aurait consisté à raconter de manière réaliste les combats, les tranchées, les souffrances : « *J'aurais pu parler davantage de la guerre, des fatigues, des jours et des nuits de malheur quand le soldat se sentait abandonné du monde [...]* »<sup>446</sup>

Suivent alors quelques pages au cours desquelles il nous livre un récit de la guerre « à la manière de... », comme s'il voulait signifier à son lecteur qu'il aurait pu procéder ainsi, mais que ce n'était pas là son idée de la représentation de la guerre.

Car ce roman parle de la guerre, c'est un fait certain, mais il parle également de littérature et d'écriture :

Il y a du ridicule à demeurer chez soi, devant un cahier d'écolier, un stylo à la main [...] Mais que l'on me pardonne : je m'obstine ; c'est une vieille manie. J'avoue à ma confusion que je ne regrette pas mon attachement à d'insignifiantes réminiscences [...].<sup>447</sup>

L'épilogue de ce récit de guerre se termine, là-encore, sur un aphorisme à l'ironie cruelle : « *La vie ressemble à une histoire drôle qui rate son but.* »<sup>448</sup>, réunissant dans un dernier pied-de-nez la vie réelle et l'imaginaire mais en accordant la victoire aux « *histoires [s]* » et donc aux romans.

---

<sup>445</sup> *Ibid.*, p. 209.

<sup>446</sup> *Ibid.*, p. 243.

<sup>447</sup> *Ibid.*, pp. 247-248.

<sup>448</sup> *Ibid.*, p. 237.

#### 4.3.4.2. Céline l'encombrant

Il nous faut accorder maintenant une place particulière à l'influence de Louis-Ferdinand Céline sur les conceptions littéraires de Louis Nucera, sous peine de passer à côté d'une rencontre décisive. Dans la pièce bureau de notre écrivain, à Nice, en face de son meuble bureau, nous pouvons admirer une lithographie de Raymond Moretti, le peintre, l'ami. Cette lithographie représente Céline, l'écrivain génial mais maudit. Louis Nucera s'est beaucoup exprimé à propos de Céline, il pouvait s'enflammer sur ce sujet :

J'ai été de ceux qui ont lu Céline tardivement. J'avais 33 ans. C'était en 1961, l'année où le magicien du sarcasme cessait de vivre. Dans le milieu où j'évoluais, Céline c'était l'abjection; un nom à ne prononcer qu'au risque de s'écorcher la bouche, des livres à ne pas toucher avec des pincettes. [...] Un jour, enfin, j'ouvris « *Le Voyage au bout de la nuit* », ce livre qui dormait d'un sommeil explosif à la vitrine d'un libraire. Que dire qui n'ait été écrit à son sujet ? Quel superlatif employer ? [...] Je découvrais l'œuvre d'un homme qui propageait instinct et émotion comme se propage la lave en fusion, un homme qui se délivrait de l'entrelacs des illusions dans une langue que les cancre savants ignoreront toujours. [...] Depuis, pour moi, nul auteur n'a supplanté Céline dans ce Panthéon personnel que chaque amoureux des livres édifie.<sup>449</sup>

Sa passion pour l'écrivain influença inévitablement ses premiers pas dans l'écriture au point qu'il soulignait lui-même qu'il lui fallut tout d'abord se détacher du maître, « tuer le père », littéralement, pour pouvoir enfin s'exprimer librement et écrire du... Louis Nucera. D'ailleurs, il ne trouvera réellement ses lettres de noblesse en littérature qu'une fois cette distance établie :

Mon premier livre s'appelle *L'Obstiné* et le deuxième *Le Greffier*. Ce sont des livres où j'étais encore sous l'influence célinienne [...]. Il est vrai que dans *L'Ami* il y a encore des imprécations céliniennes bien que mon style y soit déjà apaisé. Depuis, je suis devenu plus... « classique », du moins je le crois.<sup>450</sup>

Il nous serait impossible de parler de la vision de la Grande guerre dans *Chemin de la Lanterne* sans, en effet, évoquer le précédent célèbre du *Voyage au bout de la nuit*. Louis Nucera a trois ans quand sort la « bombe littéraire ». Il n'assistera donc pas aux déferlements des critiques; mais en 1961, lorsqu'il s'ouvre à cette littérature, il subit un véritable choc en découvrant le fameux style célinien. Et nous retrouvons en effet,

---

<sup>449</sup> Louis Nucera, *Il y a ceux qui trouvent fort bien... (A propos de Céline)*, manuscrit, 9 feuillets (les 7 premiers sont numérotés de 1 à 7), pp. 2 à 5. Archives Suzanne Nucera. Voir Annexes, pp. 44-45.

<sup>450</sup> Jean-Pierre Girard, « Une heure avec... Louis Nucera », *op. cit.*, p. 9. Archives Suzanne Nucera. Voir Annexes, p. 185.

peut-être davantage dans les premières œuvres, en tout cas de façon indéniable, l'influence de ce style sur celui élaboré, construit à force de travail, par Louis Nucera.<sup>451</sup> Le cadre du *Chemin de la Lanterne* correspond au même cadre que la première partie du *Voyage*, à savoir, les batailles du régiment – le 163<sup>ème</sup> d'artillerie pour Antoine, le 12<sup>ème</sup> de cuirassiers pour Céline -, les gaz, les mutineries, les lieux, leur toponymie réelle mais « égarante » pour le lecteur, l'errance des soldats, le droit à la peur, le refus de l'héroïsme suicidaire... Le même vocabulaire de la mort, de la saleté, de la souffrance se trouve convoqué, nous l'avons relevé. Les deux écrivains s'autorisent à désacraliser la guerre de 14-18. Il est question de « faux » patriotisme et de faux héroïsme. Les vrais héros ne sont pas ceux que nous avons longtemps crus. Tous les aspects de la guerre sont envisagés, la vie à l'arrière, les civils qui continuent à survivre dans l'absence et le manque, les « planqués » qui donnent les ordres, les soldats qui ne pensent qu'à échapper à cette « boucherie héroïque »<sup>452</sup> Certes, Louis Nucera a écouté les récits de son oncle, mais son inspiration est double : elle est à la fois réelle et littéraire puisqu'il a également lu le récit qui en est fait dans le *Voyage* de Céline. Nous savons par Suzanne Nucera que Louis n'a jamais passé de semaine chez son oncle Antoine, mais qu'il lui a rendu visite deux ou trois fois dans le but précis de l'interroger sur sa vision de la guerre. Il a pris de nombreuses notes au cours de ces entretiens. L'oncle a parlé, a raconté et lui a montré son livret militaire et les lettres qu'il avait écrites à ses parents.

Faisons une parenthèse sur cette « mode » du roman de guerre justement. Il serait faux de dire que Louis Nucera, avec ce projet de récit de guerre, répond en cela à une tendance de l'époque, à une « mode » littéraire ou historienne. En tout cas, en 1981, quand sort *Chemin de la Lanterne*, ce n'est pas cette vision de la guerre qui domine. Certes, c'est celle de la vision communiste, anarchiste ou pacifiste, qui influence

---

<sup>451</sup> Cette influence stylistique est bien plus prégnante dans *Le Greffier*, op. cit., 1971. En voici un bref exemple, extrait des pages 103 à 115 – plus particulièrement des pages 104, 108 et 109 -, où s'étire (sur 13 pages !) cette longue diatribe contre les fauteurs de la guerre de 1914-1918 : « Nivelle – la – terre – de – jeunes – cadavres, Joffre – la – peau – des – autres, Foch – autant – de – vies – que – je – peux, Clémenceau – d'ordures, Franchet – d'Esperey – tuer – le – plus – d'ouvriers – possible, Pétain – tamarre – des – deux – cent – soixante – quinze – mille – Français – morts – à – Verdun [...] Une ! Deux ! Une ! Deux ! Pas d'gymnastique ! Une ! Deux ! Haro ! Curée ! En jou ! Feu ! Chargez ! Apprêtez ! Au magasin ! En joue ! Feu ! Chargez ! Par le flanc ! Par file ! A fue ! A sang ! [...] Ce carnage ! Cette corrida ! Ces écheveaux d'intestin ! Ripaille d'entrailles ! Talion à coups de talon ! Plus de cinquante ans de colère emmagasinée, capitalisée, affûtée, marinée, putréfiée, se donnait libre cours ! »

<sup>452</sup> Voltaire, *Candide*, Chap. Troisième, Paris, Éditions Hatier poche (Collection Classiques et Cie), 2003, p. 13.

également notre auteur qui a lu Aragon, *Le Feu* de Barbusse, Paul Vaillant-Couturier, mais il apporte quelque chose de plus à cette littérature de guerre. Prenons un seul exemple : *Les Lettres des poilus* sont désormais devenues un sous-genre de la littérature épistolaire, particulièrement mis en exergue. Elles s'étudient. On en entend des lectures. Il en sort des éditions originales. Ce n'était pas encore le cas en 1981. Il faudra attendre l'engouement créé par une émission de France-Inter en 2002-2003, avec les 18.000 appels reçus après l'émission, pour que le phénomène soit lancé. Pourtant, Louis Nucera, visionnaire, avait senti l'importance de ces témoignages et « a osé » nous les livrer tels quels<sup>453</sup> :

Sur la table, trois paquets : mon oncle a sorti les reliques. L'un contient le courrier qu'il expédia à Rose et qu'il retrouva chez elle : Félix le menuisier le lui avait pieusement gardé. Dans l'autre sont rassemblées les lettres qu'il reçut de sa fiancée au front et qu'il put conserver; certaines se sont perdues. Dans le troisième : les lettres que lui, Antoine, adressa à ses parents. C'est le seul paquet ouvert. Mon oncle m'a demandé si je voulais en lire quelques-unes. « Ces antiquailles vont peut-être t'intéresser. »<sup>454</sup>

L'oncle avait vu juste, « ces antiquailles » intéressèrent Louis Nucera qui, à son tour, su les transmettre au lecteur. Bribes de témoignages, petites touches de vécu, le lecteur en apprend assurément plus sur les conditions de cette guerre que s'il avait parcouru un manuel d'histoire :

« Savez-vous comment on appelle les taxis de la Marne ? Les corbillards de l'espoir... Nous, nous sommes les taupiers parce qu'on vit sous terre, dans le noir... [...] « Les blessés heureux sont nombreux; de la bonne blessure qui n'est pas grave mais permet de quitter le front pour un bout de temps : les héros ont leur faiblesse. Moi je passe à travers tout. Je suis presque à plaindre. (Je dis ça pour rigoler.) [...] »<sup>455</sup>

Mais, même si l'influence de Céline est indéniable et qu'elle transpire de l'œuvre de Louis Nucera, il est une différence primordiale. Céline et Louis Nucera ne partagent pas la même vision de l'homme et c'est tout à l'honneur de Louis Nucera... Pour Céline, rien ni personne ne trouve grâce à ses yeux. Il n'existe ni bons, ni mauvais : « *C'est tuer et se tuer qu'ils voulaient, les gens* »<sup>456</sup>, « *C'est des hommes et d'eux*

---

<sup>453</sup> *CL*, Chapitre XII, p. 199 et 211.

<sup>454</sup> *Ibid.*, p. 201.

<sup>455</sup> *Ibid.*, pp. 201-202.

<sup>456</sup> Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Éditions Gallimard (Collection Folio), pp. 343-344.

*seulement qu'il faut avoir peur, toujours.* »<sup>457</sup> Chez Céline, les prolétaires ne sont pas meilleurs que les nantis, ce qui constitue une différence fondamentale avec Louis Nucera où le simple soldat est valorisé comme authentique héros, victime des diktats des puissants. En revanche ce qui peut les rapprocher est cette faculté à mettre en évidence l'absurdité de la condition humaine. Bardamu cherche sans relâche à donner un sens aux expériences auxquelles il se trouve confronté. Le narrateur de notre Trilogie ne fait rien d'autre. Mais là où Bardamu va échouer, notre narrateur va parvenir à en tirer une certaine morale de vie.

Il n'existe aucune leçon politique chez le Céline du *Voyage au bout de la nuit*, car pour atteindre cet objectif, il lui faudrait faire confiance aux hommes. Or pour lui, aucun n'en vaut la peine. La vie humaine est à l'image de cette boue dans les tranchées, elle happe les hommes et les entraîne vers le fond, vers leur mort. Avec la guerre, « *cette universelle moquerie* »<sup>458</sup>, les hommes ne se contentent pas d'aller à la mort, ils la provoquent. Ainsi, Céline ne sauve rien de cette guerre. Nucera, lui, sauve l'homme humble :

[...] Céline se réclame des opinions pacifistes de Dorgelès et Barbusse, mais en même temps il apporte la contradiction à la tendresse, à la pitié et à la colère humaniste qui guidaient Dorgelès, ainsi qu'à l'espoir révolutionnaire, obstiné et lyrique, qui soutenait Barbusse, car nul ne mérite la pitié de Bardamu, pas même un homme qui « crève » en appelant sa mère (V, p. 42) et nulle « aube », nulle « clarté » ne l'attend, lui, de l'autre côté de la nuit<sup>459</sup>.

Avec Marie-Christine Bellosta, nous confirmons l'énorme différence de point de vue entre Céline et notre écrivain, pour qui la seule pensée d'un homme qui implore sa mère vaut toute la littérature. C'est d'ailleurs avec cette image qu'il a choisi d'ouvrir son roman :

« Quand on se préparait à monter à l'assaut, certains priaient la Vierge ou le bon Dieu. Moi je me mettais dans un coin et je priais ma mère. Aujourd'hui, j'ai quatre-vingt-huit ans; quand ça ne va pas et le soir en me couchant, je la prie toujours. »<sup>460</sup>

Pour Céline, tout est dérisoire. Pour Louis Nucera, l'amour humain vaut tous les discours et la solidarité qui en découle doit faire office, et de religion, et de politique.

---

<sup>457</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>458</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>459</sup> Marie-Christine Bellosta, *Céline ou l'art de la contradiction, lecture de Voyage au bout de la nuit*, Paris, Éditions Presses Universitaires de France (Collection littératures modernes), 1990, p. 47.

<sup>460</sup> *CL, op. cit.*, p. 11.

Il existe une « morale » humaine à laquelle il croit. Céline ne croit en rien. Pour lui, la vie entière est un abattoir organisé contre lequel l'homme ne peut rien. Le même traitement sera fait de la colonisation, de l'Amérique... rien n'est à sauver dans la philosophie célinienne.

Nous venons de citer la lettre d'Antoine à ses parents, où il regrette presque de ne pas être blessé. Lisons maintenant la version du *Voyage* : « *Je m'aperçus en fuyant que je saignais du bras, mais un peu seulement, pas une blessure suffisante du tout, une écorchure. C'était à recommencer.* »<sup>461</sup>

Le cynisme prêté par Céline à son héros, dès les premiers mois de la guerre, concernant les blessures espérées, n'a rien de réaliste. Il constitue même, semble-t-il, un anachronisme :

[...] il est peu vraisemblable qu'en août 1914 un personnage qui vient de s'engager d'enthousiasme exprime le désir de la « bonne blessure » [...] désir qui semble ne s'être emparé des combattants qu'à partir de la fin de l'année 14.<sup>462</sup>

C'est bien ce que confirme la lettre d'Antoine, datée du « 28 décembre 1915 »<sup>463</sup>. La lettre laisse bien entendre l'espoir caché de ces soldats qui n'en peuvent plus et seraient prêts à beaucoup de sacrifices pour rentrer au pays, mais incidemment elle glisse également un autre petit témoignage sur le quotidien, sans qu'il en paraisse, au détour d'une parenthèse. L'oncle qui écrit à ses parents ne veut pas avouer ce qui pourrait passer pour un manque de courage, pour un aveu de peur, ce qui pourrait surtout affoler ses proches, il nuance donc immédiatement son propos :

« Les blessés heureux sont nombreux; de la bonne blessure qui n'est pas grave mais permet de quitter le front pour un bout de temps : les héros ont leur faiblesse. Moi je passe à travers tout. Je suis presque à plaindre. (Je dis ça pour rigoler) »<sup>464</sup>

Dans le *Voyage*, Bardamu ne trouve pas plus grâce aux yeux de son créateur que ceux qui l'envoient à l'abattoir, que les véritables décideurs. Louis Nucera, lui, rétablit les « valeurs » et rend honneur aux soldats. Certes, une tonalité célinienne parcourt *Chemin de la Lanterne* : les bruits, les couleurs, la peur, la fatigue, la mort mais la « philosophie » n'est pas la même. Elle est même radicalement opposée à celle de

---

<sup>461</sup> Céline, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Éditions Gallimard (Collection Bibliothèque de La Pléiade), 1981, p. 18

<sup>462</sup> Marie-Christine Bellosta, *op. cit.*, p. 41.

<sup>463</sup> *CL*, *op. cit.*, p. 202.

<sup>464</sup> *Ibid.*, p. 202.

Céline. Pour ce dernier : « *Les patrons ? Les ouvriers ? C'est artificiel 100 pour 100 ! C'est question de chance et d'héritages ! Abolissez ! Vous verrez bien que c'étaient les mêmes...* [...] »<sup>465</sup> Pour Nucera, la différence entre les humbles et les puissants constitue, à l'inverse, le fondement même de sa morale alors que pour Céline, dit Marie-Christine Bellosta : « *Ce qui mène les hommes, c'est l'égoïsme, l'intérêt, l'amour de soi, physique [...] et moral [...]* »<sup>466</sup> et celle-ci poursuit en citant Céline : « *Pas besoin de diables. L'homme est un démon. L'enfer est ici.* »<sup>467</sup>

Jamais Louis Nucera n'exprime de « haine » pour ses semblables. Il exprime certes son pessimisme face à l'Histoire et à la vie mais il persiste à croire en l'Homme. Et c'est d'ailleurs pourquoi Louis Nucera, malgré son admiration pour le romancier, n'a aucune clémence pour le Céline pro-nazi :

[...] quant à l'autre [Céline] qui aurait pu se sauver dans le repentir, il écrit dans son dernier livre (comme si les camps de la mort n'avaient pas existé) : « L'Europe est morte à Stalingrad... »<sup>468</sup>

Nous ne pouvons ici poursuivre plus loin cette comparaison de l'écriture de la guerre et de la « morale » de nos deux écrivains : ce travail justifierait à lui-seul un projet de recherche complet.

En tout cas, si Louis Nucera se qualifiait lui-même de « pessimiste hilare », il n'a jamais rien eu de commun avec le « haineux » Céline, bien au contraire : sa foi en l'homme demeure ce qui guida sa vie, son œuvre.

#### 4.3.5. Histoire proliférante, Histoire Roman

L'Histoire telle que la conçoit Louis Nucera est une Histoire fleuve. C'est l'Histoire qui devient roman tant elle est passionnante et passionnée, à l'image des ruisseaux qui font fleuve.

Elle n'a pas « un » sens, elle n'acquiert pas de sens, mais elle vit et s'impose. Louis Nucera se refuse à classer, ordonner, hiérarchiser le fait historique; il laisse cette tâche aux historiens. Pour lui, le présent dans lequel affleure et se recrée cette

<sup>465</sup> Louis-Ferdinand Céline, *Mea Culpa*, Paris, Éditions Denoël et Steele, 1936, p. 36-37.

<sup>466</sup> Marie-Christine Bellosta, *op. cit.*, p. 166.

<sup>467</sup> Louis-Ferdinand Céline, *Lettre à Clément Camus, Choix de lettres de Céline et de quelques correspondants*, Paris, Éditions Gallimard, NRF (Collection Bibliothèque de la Pléiade), cité par Marie-Christine Bellosta, *op. cit.*, p. 173.

<sup>468</sup> Louis Nucera, *Journal*, 17 mars 1969, Cahier 1, p. 4. Archives Suzanne Nucera. Voir Annexes, p. 70.



Histoire compte autant que le passé de cette Histoire : de là cette impression de confusion, de symbiose, de labyrinthe spatial et temporel dans lequel semble entraîné le lecteur. Si Louis Nucera refuse de prendre parti, il nous emporte malgré nous dans la marche du temps. Nous sommes, à notre tour, ce que nos aïeux ont été. Il est impossible de ne pas se sentir concernés, partie prenante des récits de la Trilogie. Le lecteur est lui-même son propre héros en quelque sorte. Les récits et le style de notre écrivain créent une sorte de fatalité vitale d'où toute analyse manichéenne est exclue. Il n'existe ni bien ni mal, ni bon ni mauvais camp, seules persistent la vie, et nos racines qui fondent aujourd'hui et demain.

Néanmoins, si l'auteur, malgré ce pessimisme qui le caractérise, collectionne, loue, chante cette vie, il ne peut que constater que même si elle produit, induit des enseignements, l'être humain est ainsi fait qu'il reproduit les mêmes erreurs; et les mêmes maux s'imposent alors à l'infini. Le petit peuple continue sa marche laborieuse, il se courbe quand il le faut mais il survit au pire, il est le roseau de La Fontaine qui « *plie et ne rompt pas*. »<sup>469</sup>

Paradoxalement, le talent de notre auteur consiste à mettre en présence nostalgie et modernité, l'une semblant même conditionner l'autre inéluctablement et réciproquement. Cette antithèse est fondamentale chez Louis Nucera, dans sa vie, comme dans son œuvre.

Cette façon de faire surgir l'Histoire de partout dans le récit est également significative de ce siècle morcelé, véritable puzzle éclaté, privé de toute continuité et privé de tout sens historique et messianique. Louis Nucera nous enseigne que ce siècle n'est pourtant pas sans signification. L'Histoire surgit des lieux, de la rue, car l'Histoire s'écrit dans la rue, elle « est » dans la rue. Elle surgit de la parole des humbles car elle dit leur Histoire. C'est cette parole authentique et vraie que Louis Nucera essaie de rendre à travers ces romans en tentant de conserver dans le récit les traces de la manière dont l'Histoire mémoire nous vient dans la vie, à partir d'un simple détail : le nom d'une rue, une rencontre, un objet, une odeur, une couleur, un bruit...

Les Héros ne sont alors plus ceux que nous pouvions croire. Louis Nucera redistribue les « médailles ». Les héros d'hier sont déçus (les gouvernants, les

---

<sup>469</sup> Jean de la Fontaine, *Fables*, Paris, Éditions Garnier Flammarion, 1975, p. 95.

généraux, les décideurs...); les antihéros prennent leur place. Comme le souligne avec insistance Georg Lukacs :

L'important pour ces grands écrivains c'est de révéler artistiquement les énormes potentialités d'héroïsme humain qui existent toujours à l'état latent dans le peuple et qui, à chaque grande occasion, à chaque profond bouleversement de la vie sociale ou même de la vie plus personnelle, apparaissent « soudain » avec une force colossale à la surface.<sup>470</sup>

Catherine Ségurane, Antoine, le petit peuple, bien d'autres humbles, même des malades, des fous, des « bizarres » deviennent, au final, bien plus représentatifs de l'humanité que les élites.

#### **4.3.6. Des tentatives avortées au petit miracle de l'Histoire vivante**

Cette recherche incessante sur la manière de rendre compte de l'Histoire, d'écrire l'Histoire, est significative de la quête littéraire de Louis Nucera. C'est à travers elle que le lecteur peut constater l'évolution de l'écrivain dans son art de transformer l'Histoire en « matière romanesque ». De *L'Obstiné* et du *Greffier*, pas totalement réussis sur le fond et la forme, il faut bien l'avouer - Louis Nucera en était conscient -, il est parvenu, en approfondissant ses convictions, à la petite magie vivante de cette Trilogie. Son style propre a trouvé sa voie et sa voix. Surtout, l'écrivain sait désormais comment mêler Histoire et histoires. Sans rapport de force mais en toute humilité, il tisse les fils de l'une et des autres pour faire œuvre.

Tout au long de sa carrière littéraire, Louis Nucera s'est efforcé de dénoncer les utopies, les idéologies totalitaires, ce qu'il considère comme les « ombres de l'Histoire » et particulièrement celle de communisme : il n'y est jamais aussi bien parvenu qu'en les faisant « entrer » dans le roman, qu'en passant par le biais du romanesque. La dénonciation est bien plus forte, avec la forme littéraire qui est la sienne, qu'avec les livres d'Histoire, les romans historiques, et même *L'Obstiné* et *Le Greffier*.

Tout d'abord, l'argumentation est incarnée dans des personnages de chair et d'os, humains, attachants et qui prennent vie devant nous. Le lecteur n'oubliera pas de

---

<sup>470</sup> Georg Lukács, *op. cit.*, p. 55.

sitôt Maria, Antoine, Rose, Aldo... Leur humble discours devient alors bien plus percutant que tout argument politique.

Plus encore, ces personnages ne sont pas seulement des « êtres de papier » et le lecteur le sait. Ils ont existé, c'étaient des proches de l'écrivain, de sa femme, ce qui donne forcément une plus grande portée, une plus grande véracité au témoignage. Aldo est un Jean Valjean qui a réellement existé et que l'écrivain a rencontré. Toutes les anecdotes concrètes que le lecteur découvre ont été vécues et en disent donc plus long sur l'histoire des hommes qu'un discours politique.



50. Aldo chez Spada

Enfin, au fil des pages, résonne ce « je », dans toute sa force et sa puissance. Comme le fait remarquer Claude Roy : « *Ainsi des romans : l'auteur s'en veut-il absent, c'est pourtant sa présence qui colore l'atmosphère et parfume l'espace.* »<sup>471</sup>

Le lecteur a l'impression d'être pris à témoin, de se voir à son tour confier une mission : « *Un roman est exactement un roman quand il ne s'ajoute pas à notre passé,*

---

<sup>471</sup> Claude Roy, *op. cit.*, p. 119.

*mais s'y confond.* »<sup>472</sup> Au plus profond de la feuille de papier, s'entend la voix d'un homme qui a « cru » lui-même, qui est passé par là, qui a vécu l'absurdité et la honte où mène un idéal teinté d'absolu et placé dans des mains sans envergure. Nous revivons au même rythme que lui, c'est-à-dire non de façon linéaire et continue, mais opaque et tortueuse, les découvertes, les déceptions, les avancées et les reculs de l'Histoire d'un homme.

Cette progression sans chronologie, avec la confusion temporelle qu'elle instaure, crée l'illusion parfaite d'une Histoire qui est parmi nous. Nous la vivons, elle devient plus humaine, sentimentale. Certes, elle sort parfois de la bouche de témoins pas très fiables – on se transmet des histoires, « il se disait que », on « racontait que »... – mais ils sont des nôtres, innocents, sincères, de bons sens, donc ils sont la vérité. Et même si cette vérité historique peut parfois être approximative, accommodée, le message nucerien intègre l'expérience du vécu, du vrai, et donc il porte et fait mouche à tous les coups. Le lecteur devient à son tour Histoire.

---

<sup>472</sup> *Ibid.*, pp. 118-119.



## 4.4. Le déchirement

Arrivés près du terme de ce travail, il nous faut bien admettre que si l'Histoire est au cœur de cette Trilogie, il y est surtout question d'une histoire vécue de l'intérieur. L'histoire de la Trilogie, c'est une longue plainte, un long cri de révolte, véritable déchirement personnel. Le choix de ce type de littérature a permis à Louis Nucera de parvenir à formuler ce déchirement intime. Cette perte irrévocable d'illusions, évoquée à mots couverts dans *Avenue des Diables-Bleus*, un peu plus présente dans *Chemin de la Lanterne*, devient centrale dans *Le Kiosque à Musique*. Ces trois romans disent l'histoire de l'évolution de Louis Nucera à propos du communisme. Son engagement, sa déception se lisent entre les lignes d'*Avenue des Diables-Bleus*. Dans ce premier roman de la Trilogie, à part quelques allusions qu'il faut savoir déchiffrer, nous ne trouvons pas trace de ce qui finira par devenir sa deuxième « *symphonie ininterrompue* ». Peut-être la fidélité à ce qui marqua toutes ses jeunes années l'empêchait-elle encore de se livrer au règlement de comptes quasi obsessionnel auquel il s'adonnera par la suite ? C'est en fait un long cheminement que le lecteur est invité à partager. Par le biais de la littérature, l'aveu va pouvoir se faire.

Dans *Le Kiosque à Musique*, plus rien ne subsistera de ces prémices et la dénonciation deviendra virulente. Dans cet ultime roman de la Trilogie, Nucera rejette sévèrement le communisme « réel », sa « famille », qu'il dénonce durement. Peut-être éprouve-t-il alors plus de facilité à abandonner cette « famille » de cœur puisque *Le Kiosque à Musique* raconte sa rencontre décisive avec une autre famille, celle de Mireille, qui va ainsi l'aider à dépasser ce deuil douloureux. Plus encore, c'est au cœur même de cette deuxième famille, avec Aldo, le père de Mireille, que va s'incarner et littéralement exploser la tragédie du communisme. Cette intimité va permettre à l'écrivain de donner à cette tragédie une configuration humaine, avec la figure d'Aldo, configuration sensible, bien plus prenante et efficace que les pages du *Greffier*, consacrées à la même problématique, mais encore trop marquées de débats idéologiques désincarnés.

Il nous paraît donc nécessaire de faire le bilan de ce déchirement, d'examiner en détails cette critique feutrée puis virulente, qui affleure puis jaillit de nos trois romans, et de voir comment Louis Nucera va s'efforcer, grâce à la littérature et par

elle, d'en sortir avec de nouvelles raisons de vivre. De même, il faut bien l'admettre, la problématique primordiale qui s'offre à nous, c'est davantage de nous interroger sur l'impossibilité même d'écrire l'Histoire, d'écrire « son » Histoire. En effet, peut-on, lorsqu'on a été communiste, traiter en historien de la question communiste ? Sans être « historien », justement, quel peut être l'apport littéraire, l'apport de l'écrivain à l'écriture de l'Histoire ? En ce qui nous concerne, nous nous demanderons alors ce que peut apporter l'homme de lettres à cette Histoire du communisme qui a occupé toute cette fin de XXème siècle et qui continue d'interroger bon nombre d'écrivains et d'intellectuels.

#### **4.4.1. Communisme : l'impardonnable mensonge**

Le rejet du communisme va devenir chez Louis Nucera une affaire personnelle : c'est au plus profond de lui-même qu'il va ressentir la trahison, comme un amoureux qu'une femme aimée aurait trompé, et la douleur n'est pas moins vive. Une fois qu'il a eu appris tout ce que l'histoire communiste officielle taisait, Louis Nucera a considéré qu'on l'avait trompé sciemment, qu'on avait trompé tout ce petit peuple qui « croyait » :

C'était en 1948. La France bouillonnait. Il y avait ceux qui souhaitaient rééditer le coup de Prague et ses lendemains chantants, et ceux qui n'en voulaient pas ; sans doute étaient-ils au courant.<sup>473</sup>

##### **4.4.1.1. La montée des désillusions**

Sa haine du mensonge communiste ne va pas exploser comme un coup de tonnerre dans un ciel serein, au contraire; elle va s'élaborer en un long cheminement, par une prise de conscience progressive. Cette évolution se lit tout au long de la Trilogie. Dans *Le Greffier*, roman antérieur à *Avenue des Diables-Bleus*, l'écrivain ne rejette pas encore tout le communisme. Ainsi, il défend encore l'idéologie communiste contre Staline : « *C'est dans ces actes que résidait le crime contre le communisme et non chez celui qui dénonçait la nouvelle inquisition.* »<sup>474</sup>

---

<sup>473</sup> ADB, *op. cit.*, p. 126.

<sup>474</sup> Louis Nucera, *Le Greffier*, *op. cit.*, p. 76.

Nous pouvons percevoir dans ce roman, publié en 1971, qu'il espère encore, puisqu'il vient d'écrire à propos du Parti communiste – nous sommes un peu plus tôt, en 1969 - : « *Je m'habitue mal à la dissolution du seul Parti encore suffisamment révolutionnaire et dynamique pour, un jour de crise, se redresser une nouvelle fois.* »<sup>475</sup>

Il revient souvent, y compris dans son journal, sur les origines de son détachement :

J'ai été un obscur journaliste communiste qui n'a jamais mis les pieds en U.R.S.S. J'ai cru ce que me disaient les Aragon qui voyageaient dans les pays de l'Est aussi facilement que j'allais de Nice à Monte-Carlo à bicyclette. J'ai cru que la phrase de Rosa Luxembourg : "La liberté, c'est toujours la liberté de celui qui pense autrement" pouvait devenir la devise du communisme. Oui : je l'ai cru. En moi l'affaire Rajk, le XXème congrès, le schisme avec la Chine ont laissé des traces. Je n'ai pas entériné confortablement ces drames. J'ai voulu savoir. [...] j'ai lu. J'ai aboli l'admiration fervente.<sup>476</sup>

Il nous faut d'ailleurs noter que dans cet extrait, et donc en toute intimité, Louis Nucera s'avoue « *journaliste communiste* » [C'est nous qui soulignons.], ce qu'il ne fera jamais plus ailleurs, et non pas « journaliste dans un journal communiste ».

En revanche, une contradiction – mais elle n'est peut-être qu'apparente - se lit dans ces quelques lignes lorsque notre auteur précise que l'affaire Rajk a laissé des traces en lui. Ce procès inique date de 1949 : or, en 1956, d'après André Asséo, Nucera justifie devant lui l'intervention soviétique en Hongrie :

J'eus droit alors à une leçon de politique. Nucéra [Ecrit avec l'accent dans le texte. Nous soulignons.] m'expliqua la nécessité de cette intervention afin de barrer la route aux forces du mal. Je tentai d'exprimer un point de vue différent. En vain. Nucéra restait ferme dans son raisonnement.<sup>477</sup>

Ne faut-il pas simplement lire dans cette contradiction le combat intérieur qu'a dû affronter l'homme, fait d'aller-retour entre doutes individuels et certitudes collectives assénées ?

Voyons maintenant en détail comment va progressivement s'élaborer cette critique au final virulente et permanente du communisme.

La première cible de la critique du communisme va résider dans l'opposition que fait très tôt Nucera entre les militants de base qu'il juge « bons », « sincères » et dont il

---

<sup>475</sup> *Ibid.*, p. 218.

<sup>476</sup> Louis Nucera, *Journal*, Cahier 1, 17 mars 1969, *op. cit.*, pp. 4-5. Voir Annexes, pp. 70-71.

<sup>477</sup> André Asséo, *op. cit.*, p. 16.



parle toujours avec émotion, et les dirigeants dont il condamne ce qu'il pense être de la duplicité : « *Mes proches, les militants de base, sans malice ni détour, m'accuseraient-ils de trahison si j'attaquais le communisme officiel ?* »<sup>478</sup> Voyons aussi ce portrait plein d'empathie et à l'ironie tendre rencontré dans *Avenue des Diables-Bleus* :

Je lui parle du cordonnier, homme de révolution, qui n'est plus là. Il aimait les Soviets, ce qui ne l'empêchait pas de vénérer Jacques Pantaléon lequel fut pape sous le nom d'Urbain IV. Lui aussi débuta dans la vie comme savetier. C'était un camarade.<sup>479</sup>

Jusqu'à la fin de sa vie, il défendra ses « camarade(s) ». C'est à eux et à eux-seuls qu'il souhaite rendre hommage : « *Le plus terrible c'est que les humbles qui vont vers le communisme (dans les pays où le parti ne règne pas) sont les meilleurs des hommes : le sel de la terre.* »<sup>480</sup> Affectueusement, nous venons de le voir, il les nomme « [s]es proches, les militants de base. » Ces hommes - notons en passant que dans la Trilogie, mais n'est-ce pas l'époque qui est en cause, la politique est peu affaire de femmes -, nous en avons plusieurs figures vivantes dans les trois romans. Ils y sont dépeints avec humour et nostalgie, c'est le cordonnier d'*Avenue des Diables-Bleus*, c'est Monsieur Adrien – l'ancien communiste du *Kiosque à Musique* -.<sup>481</sup>

En revanche, Louis Nucera ne pardonnera jamais aux dirigeants, ni à Virgile Barel, ni aux autres, ni à Aragon auquel il décoche cette flèche terrible :

Cet autre qui célébrait la police politique de l'Union soviétique et que l'on récompensera à sa mort en donnant son nom à une station de métro : avait-on vu une place ou une rue portant le nom d'un laudateur de la Gestapo ?<sup>482</sup>

Pour lui, ces dirigeants « savaient » et ils l'ont trompé, lui et bien d'autres, ils lui ont volé ses rêves et ses espoirs. A partir du moment où il va se sentir gravement floué, son détachement d'avec le communisme va devenir un long et douloureux cheminement, des illusions perdues aux désillusions : « *Le destin d'un homme, c'est l'incessante agonie de ses illusions.* »<sup>483</sup> Il le confirme avec cette image désabusée : « [...] la friperie sentait le neuf. »<sup>484</sup>

---

<sup>478</sup> Louis Nucera, *Le Greffier*, op. cit., p. 70.

<sup>479</sup> ADB, op. cit., p. 218.

<sup>480</sup> Louis Nucera, *Journal*, Cahier 2, op. cit. p. 6. Voir Annexes, p. 87.

<sup>481</sup> LKM, op. cit., pp. 17-18.

<sup>482</sup> Louis Nucera, *Le Ruban rouge*, op. cit., p. 203.

<sup>483</sup> Louis Nucera, *Le Greffier*, op. cit., p. 129.

<sup>484</sup> ADB, op. cit., p. 126.

De même, nous relevons cette image symbolique à propos des graffitis à la gloire du communisme de l'escalier de la maison de l'avenue des Diables-Bleus : « *Il y avait aussi, dessinés au crayon, les inévitables sexes avec des ailes aux testicules ; des ailes d'anges. Ils ont pris leur envol.* »<sup>485</sup> Au sens figuré, les illusions se sont bien envolées...

A partir de cette désillusion et de sa douloureuse prise de conscience, Louis Nucera va mêler toutes les idéologies dans une condamnation définitive : plus aucune d'elles ne trouvera grâce à ses yeux. L'écrivain ne va pas faire de détails ; il va tout rejeter en bloc. Ainsi, nous venons de le voir, lorsque le narrateur évoque les graffitis de la maison des Diables-Bleus, tous les camps sont de fait placés à égalité, cadavres muraux vidés de sens :

On y encensait selon les époques le front populaire, Thorez, Staline, l'U.R.S.S., Virgile Barel, de Gaulle, les F.T.P., Cerdan ou Bobet et insultait Franco, « Reynaud cono », « Mussolini macaroni », Hitler ou Darnand. »<sup>486</sup>

Le narrateur réunit Grands hommes – politiques, sportifs - et dictateurs dans la même diatribe, si bien que le lecteur ne sait plus très bien qui est « grand homme » et qui est dictateur... ou même s'il faut établir une distinction ! Toutes les échelles de valeur sont remises en question, voire inversées.

Aucun idéal, aucune bataille, aucune conquête ayant un rapport de près ou de loin avec le communisme ne trouvera plus grâce à ses yeux. Même les grandes pages du communisme. Tout d'abord, bien entendu, le Front Populaire :

Les arsenaux de raisons – bonnes ou mauvaises - appartiennent à chaque camp. Parfois les arguments s'opposent, d'autres fois, ils se confondent. Il y a loin des mots à leur application... La distance qui sépare la voûte céleste d'un étron...<sup>487</sup>

Cette phrase suit un passage où, pourtant, le Front Populaire vient d'être évoqué avec émotion et sympathie. Mais il nous faudrait également parler – nous y reviendrons - de la Résistance, des luttes sociales, de celles contre les guerres coloniales, qui seront traitées avec la même sévérité sans appel. Plus aucune grande date de l'Histoire progressiste populaire ne va revêtir une valeur positive à ses yeux. Nucera va même pousser l'analyse jusqu'aux extrêmes :

---

<sup>485</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>486</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>487</sup> Louis Nucera, *L'Ami*, *op. cit.*, p. 95.

Interrogé il y a quelques temps à propos des « nouveaux philosophes », Jean-Jacques Brochier a mis dans ma bouche une phrase lue chez Galtier-Boissière<sup>488</sup> que je cite souvent : « Hitler petit agitateur sous Staline ». Il paraît que la phrase a scandalisé. Ceux qui pensent qu'Hitler fut un pire fléau que Staline n'ont pas de notion de comptabilité. [...] Le Communisme ? Une association de malfaiteurs qui commet le rapt des richesses d'un pays (le travail des hommes) à son profit.<sup>489</sup>

Notre auteur va alors tout mettre sur le même plan, dans une hargne qui rappelle les pamphlets virulents, sans discernement, de Céline. L'Union soviétique et, en France, tout ce qui, à un moment donné, a utilisé le dénominatif « communiste » sont à jeter aux chiens, on nous pardonnera cette expression familière : « *Entendu Marchais proclamer son amour de la liberté et son souci de la défendre. C'est Goebbels proclamant son amour des juifs et son souci de les défendre.* »<sup>490</sup>

Georges Marchais en dictateur nazi : on le voit, la dénonciation est sans appel.

Peut-être même faut-il faire de ces quelques lignes, toutes remplies de rage, une lecture quasi psychanalytique de son arrachement du communisme ? Toutes ses jeunes années, le communisme, les communistes côtoyés lui auront servi de famille complète et auront remplacé le père disparu. Désormais, il lui faut tuer ce père dirigiste et encombrant pour pouvoir enfin devenir lui-même. Pour Nucera, un seul mensonge suffit à invalider tout le reste. Le mensonge est un défaut contraire à ses valeurs morales, quelle qu'en soit la nature. Louis Nucera y insiste : « *Les mensonges des purs esprits me mettent hors de moi.* »<sup>491</sup>

Sa violence contre ceux qui l'ont trompé est à l'image de la trahison : on lui a volé son idéal. Il se juge sévèrement d'avoir manqué de discernement, d'avoir « cru ». Il va désormais s'attacher à démonter l'idéal qui avait jusqu'alors été au cœur de ses engagements.

#### **4.4.1.2. La stratégie du mensonge**

Tout d'abord et principalement, il va dénoncer ce qui à ses yeux constitue le crime suprême : le mensonge, sur lequel repose, selon lui, toute l'idéologie stalinienne.

---

<sup>488</sup> Journaliste, écrivain, polémiste pacifiste. Créateur du *Crapouillot* originel. Collabora au *Canard enchaîné* qu'il quittera durant la Guerre d'Espagne, lui reprochant ses sympathies trop grandes pour le Parti communiste.

<sup>489</sup> Louis Nucera, *Journal*, 22 août 1977, Cahier 2, *op. cit.*, p. 5. Voir Annexes, p. 87.

<sup>490</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>491</sup> *Ibid.*, Cahier 1, p. 7. Voir Annexes, p. 88.

Pour Nucera, élevé par sa mère dans le culte de la vérité et de la haine du mensonge, de toute imposture, une atteinte à la vérité, même à la marge, détruit la vérité du reste : « [...] *Ma mère, elle avait banni le mensonge de sa vie intérieure.* »<sup>492</sup>

Les communistes se sont trompés, ont caché, menti : donc le communisme lui-même est un mensonge. Il s'en veut intellectuellement d'avoir été dupe, son amour propre est touché, il en vient même à se demander s'il a pu être le seul aussi naïf :

C'était en 1948. La France bouillonnait. Il y avait ceux qui souhaitaient rééditer le coup de Prague et ses lendemains chantants, et ceux qui n'en voulaient pas ; sans doute étaient-ils au courant.<sup>493</sup>

Sa colère est d'autant plus forte que ce mensonge semble toujours atteindre les faibles, ceux qui justement avaient tout à espérer et à attendre de cette nouvelle idéologie. En effet, s'il est une certitude que nous pouvons tirer de la vision de l'Histoire que déploie Louis Nucera, c'est bien celle de la « victime désignée ». Ce sont toujours les petits qui subissent, souffrent et endurent, que ce soit à travers l'exemple des soldats de 14-18 ou celui des ouvriers de l'aéroport.

Mais les peuples ne sont-ils pas plus permanents que l'idéologie ? Chez Louis Nucera comme chez ce grand-duc de *L'Avenue des Diables-Bleus*, l'âme profonde, éternelle, des peuples sera toujours plus forte que la révolution :

On peut être riche et grand seigneur, on n'en est pas moins mortel. C'est dans ces jours de deuil que le pêcheur intervenait. Employé aux Pompes funèbres réunies, il avait pour fonction de convoier le corps des défunts, quand, de leur vivant, ils avaient exprimé le désir d'être enterrés dans leur pays. [...] En 1935, il foula même le sol de l'Union soviétique. Un grand-duc avait tenu à y être rapatrié. La révolution n'affectait pas l'au-delà.<sup>494</sup>

Les vrais héros ne peuvent pas être, pour Louis Nucera, les Grands, chefs d'Etat, généraux... Les héros ne peuvent et ne doivent être que populaires. C'est la base de la pyramide qui en assure l'équilibre. Les héros de la Trilogie sont les sans-voix, les sans-grade, les sans-ambitions, ce sont la lavandière, Catherine Ségurane, la grand-mère, Antoine, Aldo, André-le-Maçon, Francis-le-Conteur et tous les autres anonymes, plus vraiment anonymes puisque Louis Nucera est parvenu à leur donner un nom, à leur assurer une renommée. C'est ainsi que Louis Nucera entend son travail

---

<sup>492</sup> *ADB, op. cit.*, p. 124.

<sup>493</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>494</sup> *Ibid.*, p. 186.

d'écrivain : rendre les honneurs à qui ils reviennent, redonner leur place aux véritables héros.

Lorsqu'il est fait référence à la révolution de 1793, c'est également en relation avec la dénonciation de la duperie que l'écrivain l'évoque. Nous y reviendrons. Le grand combat du peuple semble en fait se résumer à un combat pour la vérité. Pour Louis Nucera, ce n'est pas tant conquérir la « liberté », que cette foule d'anonymes doit ambitionner, que gagner la « vérité » et l'intelligence des événements, pour ne plus être trompée : « [...] *mais après ces excès, plus jamais les pauvres ne seraient incarcérés dans leur ignorance. Ça ira. C'était promis.* »<sup>495</sup>

[...] mes compagnons incarcérés [...]. Aux bienfaits des révolutions, ils préféraient bagarres et cambriolages. Ils déclaraient n'être pas partisans des tromperies. Faussaire pour faussaire, ils choisissaient ceux qui ne jouent pas aux cœurs purs. Ils ne savaient pas espérer en masse ; on ne le leur avait pas appris.<sup>496</sup>

#### **4.4.1.3. Les idéologies mortifères**

Au même titre que le mensonge, ce que Louis Nucera exècre également, ce sont les contradictions propres à l'idéologie politique ; en cela d'ailleurs, elles participent du mensonge : elles consistent à « faire semblant » de penser quelque chose tout en agissant autrement. Il s'agit donc de « mentir » sur ses intentions. Lorsqu'il prend ses nouvelles fonctions à La Prévoyance à Paris et fait connaissance avec ses collègues de travail, ce sont les contradictions de deux syndicalistes qui lui sautent aux yeux :

Ainsi deux d'entre eux, qui auraient – juraient-ils – donné leur vie pour la liberté syndicale, la liberté de la presse, le plaisir d'ouvrir leur porte à un laitier [...] défendaient un syndicat ou un parti politique qui, régnant, abolit tout ce pourquoi ils disputaient.<sup>497</sup>

Les mensonges des « biens pensants », des idéologues, des politiciens, la contradiction entre leurs mots et leurs actes sont insupportables au puriste de la langue qu'était Louis Nucera. Lui qui passa sa vie à chercher le mot juste, à s'efforcer de parvenir au mieux à faire coïncider la pensée et le mot, ne pouvait tolérer ces petits arrangements avec la vérité :

---

<sup>495</sup> *CL, op. cit.*, p. 234.

<sup>496</sup> *ADB, op. cit.*, p. 127.

<sup>497</sup> *LKM, op. cit.*, p. 181.

Et de citer une lettre de Marx à Engels : "Je me fous probablement le doigt dans l'œil, mais, dans ce cas, on peut toujours s'en tirer avec un peu de dialectique." »<sup>498</sup>

Curieusement, ou plutôt paradoxalement, pour l'écrivain, ceux qui se permettent ce mensonge sont ceux-là mêmes qui vont affirmer avec d'autant plus de force des certitudes qu'ils vont prétendre indiscutables. Louis Nucera va ainsi récuser toute idéologie qui prétendrait détenir de telles certitudes et se condamnerait irrémédiablement au sectarisme et à l'antihumanisme. Lorsqu'il évoque, dans *Le Kiosque à Musique*, un des premiers manuscrits qu'il ait écrit, il le résume ainsi à Mireille :

Un homme, pétri d'illusions, y dialoguait avec un autre que la vie avait rendu vigilant. L'un croyait dur comme fer à l'existence du nouvel ordre social dont dépendait le salut de l'humanité. Dans son raisonnement, il n'y avait pas de place pour la controverse. Les problèmes les plus épineux étaient rondement résolus.<sup>499</sup>

Cette prétention de vérité absolue serait à la source du totalitarisme et de ses conséquences :

L'idéologie se transforme en dogme, en Vérité absolue et universelle. [...] C'est l'accession de l'idéologie au rang de Vérité absolue parce que « scientifique », qui fonde la dimension « totalitaire » du communisme. C'est elle qui commande le parti unique. C'est encore elle qui commande la terreur.<sup>500</sup>

Cette certitude idéologique sans rivage indispose notre autodidacte qui se plaisait à se placer toujours dans la position du chercheur, pour qui le doute permanent est la seule référence absolue :

Les grimaciers de la bonne conscience veillaient, les soi-disant têtes politiques, ceux à qui il faut une croyance quelconque car ils ne peuvent aller de l'avant sans certitudes : le doute leur est trop inconfortable, l'absence d'illusions.<sup>501</sup>

Louis Nucera, à l'expérience, aimait découvrir seul, se forger seul sa vision des faits et de l'Histoire. Il lui était donc devenu insupportable qu'on puisse lui imposer une idéologie pétrie de tant de certitudes. Elles sont un poison dangereux, ne cesse-t-

---

<sup>498</sup> Louis Nucera, *Ils s'aimaient*, op. cit., p. 169.

<sup>499</sup> *LKM*, op. cit., p. 75.

<sup>500</sup> Stéphane Courtois (sous la direction de), *Le Livre noir du communisme, Crimes, terreur, répression*, ouvrage collectif, Paris, Éditions Robert Laffont, 1997, pp. 807-808.

<sup>501</sup> *LKM*, op. cit., p. 116.

il de répéter au long cours de la Trilogie : « *C'est vrai que ce petit homme, si cruellement blessé, avait connu l'âge des certitudes [...].* »<sup>502</sup>

A la même époque, Cornelius Castoriadis place lui aussi dans cette certitude de détenir la vérité la source du péché originel du messianisme communiste :

S'il y a une théorie vraie de l'histoire, s'il y a une rationalité à l'œuvre dans les choses, il est clair que la direction du développement doit être confiée aux spécialistes de cette théorie, aux techniciens de cette rationalité. Le pouvoir absolu du parti [...] a un statut philosophique ; il est fondé en raison dans la conception matérialiste de l'histoire. [...]

Si cette conception est vraie, le pouvoir doit être absolu, toute démocratie n'est que concession à la faillibilité humaine des dirigeants ou procédé pédagogique dont eux seuls peuvent administrer les choses correctes.<sup>503</sup>

Pour Nucera, au contraire, l'homme ne peut faire preuve d'intelligence que dans le doute. Lorsqu'il évoque ses tout premiers romans, le narrateur se juge sévèrement et s'en veut d'avoir « cru » à ces « certitudes » lui aussi : « *D'où tient-on les certitudes pour lesquelles on se ferait tuer ? J'avais réponse à tout. Le doctrinaire poussait en moi.* »<sup>504</sup> ; « *Aux points d'interrogation, je préférais les certitudes ; je les détenais.* »<sup>505</sup>

Cette nécessité absolue – celle-là à raison - du doute trouve à l'évidence chez Louis Nucera son origine dans son éducation. Lorsqu'il ressasse sa haine du mensonge, il lui semble encore entendre sa mère. C'est lui être fidèle que d'écouter enfin ses conseils qu'enfant, il a négligés : « *"... Oui... Ma mère se méfiait des partis pris qui ne répondent à rien et exilent l'homme de lui-même."* »<sup>506</sup> Et, sous diverses formes, l'écrivain répète cette antienne de l'auteur de ses jours : « *"Travaille. Ne te mens jamais. Refuse les idées fausses [...]."* »<sup>507</sup>

Nous retrouvons là tout ce qui forgea sa personnalité, cette volonté de se faire soi-même, de ne devoir rien à personne. Nucera ne cesse désormais de revendiquer le pouvoir de réfléchir seul, en toute indépendance idéologique, pour trouver sa vérité. Les aphorismes qui le rappellent, qui le « martèlent » même, pouvons-nous dire, affluent dans nos trois romans : « *Penser par soi-même était un délit que l'on pouvait*

---

<sup>502</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>503</sup> Cornelius Castoriadis, *L'Institution imaginaire de la société*, Paris, Éditions Le Seuil, 1975, p. 807.

<sup>504</sup> *LKM*, op. cit., p. 74.

<sup>505</sup> Louis Nucera, *Mes Ports d'attache*, op. cit., p. 67.

<sup>506</sup> *LKM*, op. cit., p. 79.

<sup>507</sup> *Ibid.*, p. 143.

*payer de sa vie.* »<sup>508</sup>, « *Il croyait que les gens devaient réfléchir sans l'aide d'autrui, sans qu'on les force à choisir une direction plutôt qu'une autre.* »<sup>509</sup>, « *Le crime suprême ? Penser. Se taire et faire taire : la règle.* »<sup>510</sup>, « [...] *un individu se doit de penser par lui-même.* »<sup>511</sup>

Souvent, Louis Nucera met la même idée dans la bouche d'un personnage qui lui-même se fait le porte-parole d'un autre, comme s'il s'agissait de donner encore plus de force à son message puisqu'il n'est plus le seul à vouloir le transmettre. Ainsi, Monsieur Adrien aime à rappeler ces propos de son ami l'anarchiste : « *"Fuyez les idoles, ne cherchez la seule vérité que dans les discours de l'ami le plus cher, le plus savant des professeurs."* »<sup>512</sup>

A travers la dénonciation du mensonge et de l'aberration des certitudes, c'est bien l'idée même d'« idéologie », nous l'avons dit, que Louis Nucera met à bas. Il va donc entreprendre une véritable déconstruction de cette notion par qui le malheur arrive. Sous sa plume, le substantif « idéologie » va devenir un terme péjoratif, en cela qu'il est antinomique avec l'idée de liberté. Tout d'abord, l'idéologie emprisonne l'individu. S'en délivrer, c'est quitter sa prison. Il en fut ainsi de M. Adrien « [...] *quand il cessa d'être captif d'une doctrine.* »<sup>513</sup> Et Louis Nucera de filer la métaphore de l'emprisonnement : « [...] *entravé par les chaînes de l'idéologie [...].* »<sup>514</sup>

La démarche démonstrative de l'écrivain est toujours la même : lorsqu'un élément de sa démonstration lui paraît essentiel, il convoque pour l'appuyer des « autorités » morales incontestables. Dans l'œuvre de Louis Nucera, les figures qui l'incarnent ne sont pas nombreuses. Il ne s'agit point des grands hommes. Sont simplement convoqués en renfort les références familiales, à commencer bien entendu sa mère :

« Il y a des gens qui finissent par ne plus se reconnaître, affirmait-elle, ils soutiennent des idées, des opinions et, même quand ils n'y croient plus, ils se butent par peur de s'avouer leur erreur et d'affronter les rieurs. Dans l'existence, ils avancent tordus. [...] »<sup>515</sup>

---

<sup>508</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>509</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>510</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>511</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>512</sup> *Ibid.*, pp. 207-208.

<sup>513</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>514</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>515</sup> *Ibid.*, p. 79.



Nous retrouvons également les références intellectuelles qui ont marqué sa vie et son parcours ; en ce cas précis, celui du rejet de toute idéologie, il s'agit du discret et solitaire Cioran évoquant sa Roumanie natale :

- [...] Imaginez la vie d'un pape dans une petite localité sous un régime communiste ! Mais qui peut l'imaginer ici où l'on épouse l'aberration marxiste avec des emportements de convulsionnaire comme si la passion du crime possédait nos salonnards à moins que ce ne soit la nostalgie forcenée de la servitude.<sup>516</sup>

Par-dessus tout, ce que Louis Nucera reproche aux idéologies, outre leur violence intrinsèque - « *Le glaive de l'idéologie frappait [...].* »<sup>517</sup> - ce sont les conséquences qu'elles peuvent avoir sur l'esprit des faibles. Nous avons déjà évoqué l'image de l'emprisonnement ; plus grave encore peut-être, advient l'« abrutissement » du peuple. Le peuple versatile est transformé en « troupeau » de « moutons ». A propos de son refus, à la caserne de Montpellier, d'aller briser la grève des mineurs, il notera : « *Le troupeau, marqué par des idéaux d'espérance comme au fer rouge, souscrivait et applaudissait : l'esprit révolutionnaire est inné.* »<sup>518</sup> Cette métaphore du troupeau est reprise dans *Le Kiosque à musique* : « *"Tous moutons venus au monde pour être tondus" énonçait tristement Monsieur Adrien.* »<sup>519</sup>

Souvent d'ailleurs, les plus ardents des révolutionnaires sont de pauvres hères qui font du zèle, comme le résistant qui arrête Anselmo ou les gardiens du goulag.

Louis Nucera avance ainsi l'idée qu'en voulant, soit disant, libérer le peuple et faire son bonheur, les idéologues en arrivent, en fait, à l'aliéner davantage, à le rendre plus esclave qu'il n'est. Dans *Le Kiosque à musique*, le narrateur raconte à Mireille l'ébauche d'un premier manuscrit dans lequel le héros sceptique répond à son ami doctrinaire [communiste. Traduit par nous.] : « *Je me méfie de ceux qui veulent à tout prix faire le bonheur des hommes. Les prisons ne tardent pas à se remplir. Les effusions de sang s'annoncent.* »<sup>520</sup>

De même, voici comment Pipard, l'anarchiste ami d'Aldo du *Kiosque à musique*, définit le peuple : « *"Il tend ses mains et son âme aux chaînes, se vautre dans l'inertie,*

---

<sup>516</sup> Louis Nucera, *Mes Ports d'attache*, op. cit., pp. 159-160.

<sup>517</sup> *LKM*, op. cit., p. 31.

<sup>518</sup> *ADB*, op. cit., p. 126.

<sup>519</sup> *LKM*, op. cit., p. 116.

<sup>520</sup> *Ibid.*, p. 75.

renonce à lui-même, déclarait-il. L'esclave volontaire court les rues. Les serpents à sornettes [...] le fascinent." »<sup>521</sup>

Poursuivant ce pamphlet contre la bêtise humaine, le narrateur met au jour l'échec assuré de la notion d'« Homme nouveau », utopie monstrueuse professée dans les années 30 par Staline. Dans *Le Kiosque à musique*<sup>522</sup>, Louis Nucera explique à Mireille qu'il a lui-même cédé à cette tentation et écrit des romans<sup>523</sup>, non publiés, qui exaltent ce héros parfait, créé de toutes pièces pour illustrer cette idéologie. Il en est revenu et, désormais, il s'efforcera en permanence de chanter l'homme réel en ses qualités et ses défauts car, selon sa formule : « *Oh, nos existences n'ont rien d'un opéra. [...] Mais notre chansonnette me plaît bien.* »<sup>524</sup>

L'homme simple est à ses yeux bien plus grand, bien plus méritant et c'est ainsi que nous retrouvons toute cette galerie de portraits de gens honnêtes que nous avons étudiée dans la Deuxième Partie : Maria la grand-mère, Antoine, Rose, Aldo, Mireille, et toutes ces figures passantes si attachantes... Il aime alors aussi ne pas gommer les défauts de ces gens ordinaires, pour mieux montrer, peut-être, son détachement d'avec cette illusion de l'homme parfait. Les individus qui s'animent dans la Trilogie ne sont pas des saints, loin s'en faut. Le narrateur nous en décrit même les petites et grandes lâchetés : le résistant qui arrête Anselmo, ceux qui tondent les femmes, les résistants qui s'en prennent à un enfant...

Plus encore, c'est toute vision de « masse » qui est insupportable à Louis Nucera. L'idée du collectif pensant et agissant lui apparaît comme une aberration. Pour lui, n'existe que la responsabilité individuelle. Ainsi, dans *Ils s'aimaient*, lorsqu'il évoque

---

<sup>521</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>522</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>523</sup> Il s'agissait sans nul doute de romans inspirés par le « réalisme-socialiste », d'abord prôné, dans une version française édulcorée, par Aragon qui, en 1935, dans *Pour un réalisme socialiste* – Paris, Denoël et Steele, 1935 – va jusqu'à y annexer Victor Hugo : « *Les Châtiments ? [...] c'est la préfiguration dans la poésie de ce que nos amis soviétiques ont appelé le réalisme socialiste.* » En 1952, André Stil publie *Vers le réalisme socialiste* – Paris, éditions de *La nouvelle critique*, 1952 –, affichant une conception du réalisme socialiste plus proche de celle de Jdanov – grand « ordonnateur » des arts soviétiques de 1930 à sa mort –, et la met en œuvre dans plusieurs romans avant de se consacrer à une littérature libérée et intime. En 1963, Roger Garaudy, dans *D'un Réalisme sans rivage, Picasso, Saint-John Perse, Kafka* – Paris, Plon, 1963, préface d'Aragon – développera une conception ouverte du « réalisme socialiste », y rattachant l'essentiel de la littérature française. Dans son journal, Louis Nucera cite Aragon et Garaudy parmi les intellectuels célèbres qu'il a fréquentés. Louis Aragon tint dans toute la France des conférences pour présenter ses romans – *Les Communistes*, Tome III et IV, 1949-1951, *La Semaine sainte*, Tome IV, 1958, Paris, Éditions Gallimard, NRF (Collection Bibliothèque de La Pléiade), 2003 et 2008 – aux militants et lecteurs. Il serait étonnant que Louis Nucera n'ait pas assisté à l'une d'elles.

<sup>524</sup> *LKM*, op. cit., p. 223.

les événements de mai 1968, son « héros », Bastien dit sa méfiance et celle de son ami Adrien :

[...] de la foule germent, çà et là, des élans de qualité mais aussi des choses terribles. Tout dépend des gourous qui chauffent les multitudes. Donc méfiance ! [...] en mai 68 il avait senti s'aiguiser le couperet de la guillotine. »<sup>525</sup>

Au final, cette dénonciation de la violence du communisme s'élargit à l'idée même de révolution. Lorsque Louis Nucera aborde la Révolution française, nous notons une même critique de la violence et de l'obscurantisme :

Une certaine violence était considérée de première nécessité.<sup>526</sup>

[...] 1793. Sous couvert de défendre les populations, et de propager l'idée de liberté, commentait-il, ce n'étaient que pillages, viols, massacres, exactions, famine.<sup>527</sup>

Louis Nucera en arrive même à faire preuve de sévérité à l'égard du petit peuple qui se laisse manipuler. Dans son journal, il est même parfois d'une dureté terrible. Cohabitent chez lui l'amour des siens, avec leurs qualités, leurs défauts et parfois – moment de découragement - la détestation de l'homme et de sa lâcheté :

De nos jours, les propagandes tiennent lieu de pensée : les haut-parleurs de la civilisation moderne stimulent le sens profond du minable quand l'homme le porte en lui. Et il le porte souvent avec sa terreur de rater le coche, son obstination à parler de problèmes dont il ignore les données, sa fringale d'inédit (serait-il niais ou sanglant) et cet inexplicable désir de s'avilir, de se battre comme un forcené afin d'accroître sa servitude. Son plus grand bonheur ? Courir à sa perte. Les associations de malfaiteurs n'auraient même plus besoins de barioler l'atroce, de le peinturlurer avenant. A la vue du pire, le bipède frétille. Il se met en posture de victime dans le plus extrême des ravissements. Il est expert en labyrinthe. C'est sa pâmoison suprême.<sup>528</sup>

Pourtant, il sait aussi à l'occasion se faire l'avocat de ce petit peuple dupé en stigmatisant l'immense responsabilité et la bêtise de ceux qui se veulent ses donneurs de leçon : « *Des politiques, des écrivains, des saltimbanques, des philosophes, des forcenés chez qui l'étroitesse de vue et la partialité expliquent la prétention à tout comprendre [...].* »<sup>529</sup>

---

<sup>525</sup> Louis Nucera, *Ils s'aimaient*, op. cit., p. 168.

<sup>526</sup> *CL*, op. cit., p. 234.

<sup>527</sup> *ADB*, op. cit., p. 215.

<sup>528</sup> Louis Nucera, *Journal*, 27 août 1977, Cahier 2, op. cit., pp. 23-24. Voir Annexes, p. 96.

<sup>529</sup> Louis Nucera, *Ils s'aimaient*, op. cit., p. 169.

Louis Nucera met donc en évidence, cruellement, cette contradiction entre les discours des « *doctrinaires* », leur vanité, leurs certitudes, et les actes qu'ils accomplissent et qui contredisent leurs théories :

Mai 74. Suzanne et moi, nous dînons à Paris chez un ami, rue de Verneuil. Parmi les convives, un couple richissime, émerveillé par un séjour en Union soviétique. Deux jours à Erivan, quatre à Moscou. Ces deux moscouitaires de Saint-Germain-des-Prés savent tout sur le paradis des travailleurs : bien-être, liberté. J'évoque l'affaire Soljenitsyne. Leur réplique ? "Antisémitisme, agent de la CIA, pro-hitlérien..." [...] Ma femme et moi nous quittons la table avant la fin du repas [...].<sup>530</sup>

#### 4.4.1.4. Le Paradis et l'Enfer

Il nous faut pousser encore plus loin notre analyse de ce refus de toute idéologie. En effet, nous ne pouvons ignorer plus longtemps la profusion de vocabulaire religieux que Louis Nucera utilise, manifestement à dessein, lorsqu'il parle du communisme. Relevons rapidement le champ lexical de la religion utilisé pour l'évoquer : « [...] *il avait éprouvé le besoin de croire* [...] [C'est nous qui soulignons.]. *Quelque part, sur notre planète, le paradis existait.* »<sup>531</sup>, « *Il paraît que la raison des êtres se démet, quand certaines fables sacro-saintes les aident à vivre.* »<sup>532</sup>, « [...] *le pays auquel il croyait* [...] »<sup>533</sup>, « *servante du dieu Staline* »<sup>534</sup>, « *Les assassins pieux, ça existe.* »<sup>535</sup>, [Dans la bouche de Pipard l'anarchiste.] : « [...] *l'individu se soumettait dès qu'un catéchisme le menait par le bout du nez* [...] »<sup>536</sup>, « *Chaque chapitre était un acte de foi ; cette foi passait par le filtre du catéchisme. Cela arrive.* »<sup>537</sup>, « *Le premier [...] aurait tout sacrifié à sa mystique.* »<sup>538</sup>, « [...] *ceux à qui il faut une croyance quelconque* [...] »<sup>539</sup>, « *Fidèles à leurs croyances, leurs moyens d'y parvenir différaient.* »<sup>540</sup>, « *Les paroles d'Évangile étaient prononcées par notre élu, Virgile Barel, qui ne mettait*

---

<sup>530</sup> Louis Nucera, *Mes Ports d'attache*, op. cit., p. 305.

<sup>531</sup> *LKM*, op. cit., p. 28.

<sup>532</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>533</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>534</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>535</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>536</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>537</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>538</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>539</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>540</sup> *Ibid.*, p. 117.

personne au-dessus de Staline et de Maurice Thorez. Sa religiosité était admirable. "C'est un saint", disait-on l'extase dans la voix et dans l'œil. »<sup>541</sup>

Ainsi, si Nucera revendique par ailleurs un athéisme assumé mais non sectaire – « J'ai des amis prêtres. Cela dit, je me crois athée. »<sup>542</sup> -, subsistent néanmoins dans son langage, et peut-être dans sa pensée – « Il se peut que j'aie un esprit religieux, que ma nature ait un côté mystique »<sup>543</sup> -, à tout le moins dans les expressions qu'il emploie, les traces indélébiles de son éducation judéo-chrétienne. D'ailleurs, s'il venait à l'oublier, dans *Avenue des Diables-Bleus*, c'est la grand-mère qui lui rappelle qu'il ne faut pas blasphémer. Et il mentionne plusieurs fois son respect pour les prières de Maria.

Nucera n'est pas le seul, à la même époque, à suivre la même évolution politique d'éloignement du communisme et à faire, pour l'évoquer, ce détour par le vocabulaire religieux :

J'ai avec le sujet que je traite une relation biographique. « *Le passé d'une illusion* » : je n'ai pour le retrouver qu'à me retourner vers ces années de jeunesse où j'ai été communiste, entre 1949 et 1956. [...] J'en suis sorti avec un début de questionnaire sur la passion révolutionnaire, et vacciné contre l'investissement pseudo-religieux [C'est nous qui soulignons.] dans l'action politique. »<sup>544</sup>

Cette référence au religieux reflète vraisemblablement un des drames de la vie de Louis Nucera. Elle révèle un déchirement, à rapprocher du déchirement intime d'avoir dû vivre sans père et donc sans Dieu. Il est en effet bien placé pour savoir qu'il n'y a pas de père, et donc pas de Dieu. L'affirmer avec force et avec défi, comme il le fait, n'en enlève pas pour autant la douleur qu'il éprouve en en prenant indéfiniment conscience :

Comment oser transcrire mes pensées, mes doutes, mes repentirs, les anecdotes vécues alors que s'écroule l'espoir de la planète ? (Ce n'est pas d'hier qu'il s'écroule. L'homme est ainsi fait qu'il veut toujours croire. Sans cela comment vivrait-il utilement s'il ne songeait qu'au triomphe des vers ?)<sup>545</sup>

---

<sup>541</sup> Louis Nucera, *Mes Ports d'attache*, op. cit., p. 68.

<sup>542</sup> Jean-Pierre Maurel, op. cit., pp. 3-4.

<sup>543</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>544</sup> François Furet, *Le Passé d'une illusion, Essai sur l'idée communiste au XXe siècle*. Préface dans *Penser le XXe siècle*, Éditions Robert Laffont (Collection Bouquins), 1995, p. 513.

<sup>545</sup> Louis Nucera, *Journal*, 18 mars 1969, Cahier 1, op. cit., p.6. Voir Annexes, p. 71.

Le fait même qu'il se sente obligé de se le répéter signifie bien qu'il a, à certains moments de sa vie, besoin de se persuader lui-même que toute croyance est illusoire. Il est donc facile d'imaginer qu'il a pu concevoir que le communisme allait devenir ce « messie », ce dieu parfait qui annoncerait l'avènement de l'homme nouveau et du paradis sur terre. Cette vision messianique n'est évidemment pas propre à Louis Nucera à l'époque. Elle concernerait même toute pensée révolutionnaire. Leszek Kolakowski va jusqu'à préciser que pour lui, cette conception est plus dangereuse dans la pensée révolutionnaire que dans la pensée religieuse proprement dite :

[...] l'idée que le monde existant est si totalement corrompu qu'il est impensable de l'améliorer et que, précisément pour cela, le monde qui lui succédera apportera la plénitude de la perfection et la libération ultime, cette idée est une des aberrations les plus monstrueuses de l'esprit humain. [...]

Bien sûr, cette aberration n'est pas une invention de notre temps ; mais il faut reconnaître que, dans la pensée religieuse qui oppose à la totalité des valeurs temporelles la force de la grâce surnaturelle, elle est beaucoup moins abominable que dans les doctrines mondaines qui nous certifient que nous pouvons assurer notre salut en sautant d'un seul bond de l'abîme des enfers aux cimes des cieux. [C'est nous qui soulignons.]<sup>546</sup>

Ce rapprochement du politique et du religieux est en tout cas particulièrement judicieux pour parler de l'originalité des modes de pensée de l'immigration italienne. Dans l'Italie de la Libération et de l'après-guerre, et donc bien sûr dans l'immigration italienne en France, une frange importante du peuple – plus de 30 % des électeurs italiens, soit bien plus qu'en France -, chez qui la religion catholique fait partie intégrante de l'univers mental, va s'identifier au Parti Communiste Italien – au PCF pour l'immigration italienne en France - et à la vision messianique de l'Union soviétique, une autre part s'identifiant à la Démocratie Chrétienne. Les deux pôles de cette double tradition messianique – catholicisme, communisme – cohabitent, pourrait-on dire, presque harmonieusement chez de nombreux Italiens. Le dimanche, les femmes vont à la messe - des hommes également, bien sûr - mais beaucoup de maris préfèrent attendre leur épouse sur la place de l'église ou au plus près, pour refaire le monde à la terrasse du siège du « Parti ». A l'époque, les deux démarches, religieuse et politique, correspondent, sans hiatus, à une même quête du bonheur. Cette approche de la politique aura donc à la fois sa force – celle d'une croyance – et

---

<sup>546</sup> Leszek Kolakowski, *L'Esprit révolutionnaire*, Paris, Éditions Complexe, 1978, p. 22.

sa faiblesse – la croyance ne peut se porter que sur un objet qui doit en permanence prouver sa perfection -, la déception étant alors à la hauteur de la projection initiale.

Désormais, la croyance dans le bonheur n'est pas moins illusoire et utopique aux yeux de Louis Nucera. L'Histoire des hommes est en fait une histoire de violence et de guerres, et ce n'est pas l'actualité qui va nous démentir. Les hommes se font la guerre, terrible tautologie. Cette violence extrême semble même être devenue un de leurs apanages préférés : guerre politique, guerre stratégique, guerre pour se défendre, guerre d'agression, tous les motifs peuvent être invoqués. La guerre apparaît comme une fatalité. N'a-t-elle pas toujours existé ?

Son mari était à la guerre, celle de Tripoli et puis la Grande, la première ; sept ans de la vie d'une femme sacrifiés à on ne sait quoi une fois que le temps a passé... [...] Puis une autre guerre était venue.<sup>547</sup>

Mais quel est le résultat de tous ces combats stériles ? Les hommes n'en sont pas plus heureux ni plus libres. Louis Nucera reprend alors à son compte le grand combat des Lumières, celui du Voltaire de *Candide*, dénonçant les grands décideurs de guerre, ceux à qui la boucherie profite, ceux qui la décident sans y mettre eux-mêmes leur peau en jeu. Les guerres sont toujours décrétées d'en haut, au détriment des peuples qui les font et les subissent contre leur intérêt. La barbarie humaine est une tragédie toujours recommencée, quand elle ne progresse pas dans l'horreur :

La guerre commença contre un ennemi qu'on voyait se mouvoir en face de soi. Il creusait des tranchées, se préparait sous les yeux de l'adversaire. On tuait en mettant un visage sur celui qu'on allait rayer de l'effectif des vivants. Il en était ainsi depuis toujours. C'était humain. La guerre à l'ancienne avait encore son mot à dire. Puis le progrès s'est avancé à grands pas. Bombes, grenades, liquides enflammés, nappes de gaz sont arrivés sans que l'expéditeur identifie son destinataire. On entrait dans l'ère moderne. La machine aveugle se rodait. [...] Il n'en reste pas moins que, pour l'octroi des tracas et l'attribution des catastrophes, ce sont toujours les mêmes qui logent au premier rang.<sup>548</sup>

S'il a souvent été reproché à Louis Nucera son « régionalisme », il est impossible de relever dans son œuvre la moindre trace de nationalisme. « Le bien de la nation » est un poison insufflé au peuple pour baisser sa vigilance, sempiternel argument ressassé pour justifier les guerres, rien de plus.

---

<sup>547</sup> ADB, *op. cit.*, pp. 9 et 12.

<sup>548</sup> CL, *op. cit.*, pp. 228-229.

Au cœur de cette violence millénaire, le communisme va, selon Louis Nucera, apporter une touche particulière, faite de cruauté et de sadisme, d'autant plus impardonnable qu'elle va se nicher au sein même d'une idée qui aurait dû rapprocher les hommes :

Les déportés soviétiques étaient les plus démunis, les plus barbares, les plus ignorants de ce qui se passait ailleurs dans le monde, les plus loups.<sup>549</sup>

Des camps de concentration dans la patrie de la liberté ? Certes, et des plus incomparables, rien n'y manque, pas une atrocité, un tortionnaire, une épouvante ; de l'idéal pour bourreaux, de l'ignominie modèle [...].<sup>550</sup>

Louis Nucera va donc vivre un véritable déchirement, nous l'avons vu, le mot n'est pas trop fort. Sa colère, sa révolte contre cet impensable sont aussi un cri de désespoir : « *On ne cesse jamais vraiment d'être communiste* », avait-il l'habitude de dire, selon Suzanne. Il finit forcément par être injuste, exagéré, mais ce qu'il exprime, c'est la douleur de celui auquel on a cassé son rêve : « *Le destin d'un homme, c'est l'incessante agonie de ses illusions.* »<sup>551</sup>, commente-t-il.

Louis Nucera, préoccupé de dénoncer jusqu'au bout les illusions, n'hésite pas à utiliser les armes de Voltaire. Il fait preuve d'une ironie plus ou moins mordante, parfois affectueuse, parfois douce-amère, souvent plus cinglante, y compris contre lui-même :

La conscience politique nous était venue tôt... Une fièvre d'autodéfense plus qu'un tri dans les textes...<sup>552</sup>

Bref, avant la guerre comme après, les hymnes à la liberté, à la fraternité, les mots d'ordre [...] étaient doux aux oreilles de plus d'un. On a les ballades que l'on peut.<sup>553</sup>

J'ai bien essayé durant quelques années de céder aux sirènes doctrinaires. Je me mêlais de justice sociale.<sup>554</sup>

Mais la plupart du temps, quand il s'agit du communisme, l'ironie<sup>555</sup> n'a plus sa place, elle devient colère froide ou bouillonnante, avec des mots très durs. Il ne

---

<sup>549</sup> LKM, *op. cit.*, p. 53.

<sup>550</sup> *Ibid.*, pp. 104-105.

<sup>551</sup> Louis Nucera, *Le Greffier*, *op. cit.*, p. 129.

<sup>552</sup> Louis Nucera, *L'Ami*, *op. cit.*, p. 127.

<sup>553</sup> Louis Nucera, *Mes Ports d'attaches*, *op. cit.*, pp. 68-69.

<sup>554</sup> CL, *op. cit.*, p. 43.

<sup>555</sup> Une étude spécifique sur l'humour et l'ironie à l'œuvre chez Louis Nucera serait sans nul doute à entreprendre tant l'écrivain y a recours, avec délice et talent. Citons un seul exemple parmi cent autres, où l'auteur se joue ironiquement des couleurs : « *C'était en 1912. Gallieni suggéra qu'on habille la troupe en bleu horizon. Il pensait que les pantalons garance étaient trop voyants [...]* Un vibrant député prit fort



pardonne pas d'avoir été trompé ; c'est toute sa vie qui est alors stigmatisée d'un signe négatif : « *Quand on a été communiste et qu'on cesse de l'être, on ne peut plus être rien.* »<sup>556</sup>

#### 4.4.1.5. Le progrès déboulonné

A ce stade de notre étude sur la critique du communisme, il nous faut pousser plus loin notre analyse des notions que Louis Nucera entend mettre à bas. Et pour ce faire, nous ne pouvons ignorer le sort réservé dans l'œuvre à la notion de « progrès ». Définissons d'abord les acceptions dans lesquelles nous nous inscrivons. L'étymologie de ce substantif masculin vient du latin *progressus*, de *progredi*, qui signifie « avancer ». Prenons le sens 3 du Dictionnaire Larousse : « *Evolution régulière de l'humanité, de la civilisation vers un but idéal.* » ou le sens 6 : « *Ce qui marque une étape dans le sens d'une amélioration.* »<sup>557</sup> Ce que nous devons également préciser quant à la notion de « progrès » pour être tout à fait rigoureux, c'est son domaine d'application : philosophie ? Social ? Histoire ? Comme si, de fait, un sens différent pouvait être admis pour un même mot.

Si nous retenons les deux définitions citées ci-dessus, on note l'idée de « mieux », de « plus » pour l'existence humaine, et c'est bien cette définition que Louis Nucera conteste. Pour lui, ce qu'on a l'habitude d'appeler « progrès » ne s'apparente malheureusement pas à une « avancée », et ne permet pas de vivre plus facilement et de manière plus agréable. Pour notre écrivain, la « marche » du temps n'entraîne pas forcément la « marche » vers le bonheur ou tout du moins vers un mieux-être. L'homme aimerait qu'il en soit ainsi, mais la réalité ne lui donne pas toujours raison. Certaines modifications, que volontairement nous ne nommerons pas « progrès », révèlent même l'absurdité de l'évolution humaine. Notre écrivain est un « enfant du siècle » mais aussi un témoin du « mal du siècle ». Au moment où s'effondre le « religieux », le seul qui puisse donner l'immortalité devient l'historien :

Sans doute est-ce la raison pour laquelle l'histoire a pris le relais des mythes « primitifs » ou des théologies anciennes depuis que la civilisation occidentale a cessé

---

*mal la chose [...] et s'écria : "Empêchera-t-on nos soldats de mourir dans le rouge de leur pantalon, le bleu de leur veston et le blanc de leur corps ?" Il était vert de rage.* », *CL, op. cit.*, p. 152. Malheureusement, la place nous manque pour traiter sérieusement de cette question dans le présent ouvrage.

<sup>556</sup> Louis Nucera, *Le Greffier, op. cit.*, p. 39.

<sup>557</sup> [www.larousse.fr/dictionnaires/français/progrès/64212](http://www.larousse.fr/dictionnaires/français/progrès/64212)

d'être religieuse et que, sur le mode politique, social ou scientifique, elle se définit par une praxis qui engage également ses rapports avec elle-même et avec d'autres sociétés.<sup>558</sup>

L'historien, rationaliste, aimerait sans doute qu'entre le temps "T1" passé et le temps "T2" présent, il y ait forcément « progrès » ; mais ce n'est pas toujours le cas et parfois même, la marche de l'humanité ne constitue pas une évolution positive, ou tout simplement elle est totalement inutile. Les seules certitudes que concède notre narrateur, c'est que cette marche de l'Histoire abandonne toujours dans le bas-côté laissés pour compte ou victimes de l'injustice, et que ceux-ci sont toujours à chercher du côté du peuple, du côté des humbles. La morale qu'il en tire s'apparente à une défiance vis-à-vis des élites et, à travers elles, à une remise en cause de la notion de « progrès » et du sens même de l'Histoire. Cette morale est illustrée par une petite anecdote que raconte Nucera à propos des plaques de noms de rue, et qui constitue en quelque sorte la métaphore de l'impossible progrès de l'Histoire :

Il en est une [une plaque. Nous précisons.] qui devrait rester. Éternellement. Elle se trouve au-dessus de Nice, à deux pas de La Turbie. On y lit : plateau de la Justice et, au-dessous : Voie sans issue.<sup>559</sup>

Les idéologies sont des leurres, le progrès n'existe pas. La « *Justice* » est une « *Voie sans issue* », mais une voie que l'homme honnête continue d'emprunter car il n'a pas le choix : voilà les conclusions auxquelles aboutit le lecteur de la Trilogie. Les seuls moments où Louis Nucera concède l'existence d'un progrès, c'est, l'on s'en doute, dans un sens clairement ironique : « *La guerre à l'ancienne avait encore son mot à dire. Puis le progrès s'est avancé à grand pas. Bombes, grenades, liquides enflammés, nappes de gaz sont arrivés [...].* »<sup>560</sup> <sup>561</sup>« *L'odeur de kérosène a remplacé celle du crottin : on n'arrête pas le progrès.* »<sup>562</sup>

---

<sup>558</sup> Michel de Certeau, *op. cit.*, p. 71.

<sup>559</sup> ADB, *op. cit.*, p. 111.

<sup>560</sup> CL, *op. cit.*, pp. 228-229.

<sup>561</sup> André-Alain Morello note en ce qui concerne Jean Giono : « Avec Le Grand Troupeau, c'est un premier mode de représentation que Giono choisit : montrer l'homme seul face à la guerre industrielle, face à ce qu'Alain appellera "les massacres mécaniques" », « Giono peintre des batailles », *op. cit.*, p. 3.

<sup>562</sup> *Ibid.*, p. 111.



51. Photographie de la plaque au domicile de l'écrivain

Pour Louis Nucera, le progrès n'est qu'une illusion. Grande risque d'être la déception de l'homme qui y croit encore, car la parole qu'il va lire va lui révéler l'incapacité de la destinée humaine à trouver le bonheur. S'il existe bien une chronologie historique, le progrès ne s'inscrit pas selon la même progression. Autrement dit, le progrès est impossible. Car il est aberrant d'imaginer que la notion de modernité entraîne de fait celle de progrès. L'Histoire ne progresse pas, elle se répète ; la destinée humaine s'organise en un éternel recommencement, en une réécriture continue. Le présent réécrit le passé, le présent a besoin de réécrire le passé pour mieux se comprendre, mais il ne le rend pas meilleur pour autant, et il ne devient pas meilleur pour autant non plus. L'Histoire est cyclique et non évolutive. Elle peut par exemple s'incarner, dans le roman historique, à travers l'idée d'une permanence de la nation, sans pour autant s'y attacher celle d'un progrès quelconque :

Le roman historique atteint son plus grand effet quand il réussit à dérouler des images de notre propre passé national dans lesquelles notre époque voit se refléter ses traits les plus spécifiques ; lorsqu'il pose les fondements de la grande idée nationale qui occupe notre époque ; lorsqu'il éveille en nous la conscience d'être les enfants de pères magnifiques ; lorsqu'il nous remplit de la fierté d'être les héritiers

d'un riche passé ; lorsqu'il anime en nous le sentiment du devoir, celui de travailler à une grande tâche nationale et d'être appelé à en amener la réalisation.<sup>563</sup>

Cette ambition pourrait rendre compte de la démarche de Louis Nucera si nous n'y percevions des relents de patriotisme, qui fleurent bon leur M. Masségia, et de messianisme, fut-il « national ». Chez Louis Nucera, l'ambition d'écrire l'Histoire d'un petit peuple, d'une nation si diverse, ne souffre ni l'un ni l'autre. En tout cas, « travailler à une grande tâche » de réhabilitation du passé populaire n'en induit pas pour autant l'idée du progrès.

En effet, avoir conscience de son passé peut permettre une meilleure compréhension du temps présent, mais l'homme se trompe s'il pense que comprendre et mieux vivre sont synonymes. Le fait de mieux comprendre l'existence ne permet pas de la rendre plus douce et plus facile. Le progrès paraît même être rendu utopique et illusoire par l'expertise historique, c'est cette leçon que met en évidence notre Trilogie. Dominique Peyrache-Leborgne cite Hegel à ce sujet : « [...] *l'histoire n'est pas le lieu de la félicité. Les périodes de bonheur y sont les pages blanches.* »<sup>564</sup>

Et Dominique Peyrache-Leborgne de poursuivre :

[...] chez Elsa Morante [...] tous les écrits témoignent [...] d'un rejet total de l'idée de modernité comme progrès [...].<sup>565</sup>

La Storia fait donc de l'Histoire un « scandale » ou « une obscénité » [...] auquel il est difficile d'échapper autrement que par la mort ou la déréliction.<sup>566</sup>

Il en est de même dans l'œuvre de Louis Nucera : la modernité est très souvent envisagée comme une régression, comme un recul par rapport à de petites avancées passées :

---

<sup>563</sup> Karl Rehorn, *Der Deutsche Roman*, 1890, cité par Alain Montandon, « Le Roman historique en Allemagne au XIX<sup>e</sup> siècle », dans *Le Roman historique. Récit et histoire*, ouvrage collectif sous la direction de Dominique Peyrache-Leborgne et Daniel Couégnas, Nantes, Éditions Pleins Feux, 2000, p. 77.

<sup>564</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *La Raison dans l'histoire*, trad. K. Papaioannou, Éditions U.G.E. (Collection 10/18), 1965, p. 116, cité par Dominique Peyrache-Leborgne, « L'Histoire : un scandale qui dure depuis mille ans. A propos de *La Storia* d'Elsa Morante », dans *Le Roman historique Récit et histoire, op. cit.*, p. 248.

<sup>565</sup> Dominique Peyrache-Leborgne, *op. cit.*, p. 254.

<sup>566</sup> *Ibid.*, p. 274.

[...] les parfums étaient sans doute identiques il y a soixante-dix ans. L'essence, celle du pétrole, y ajoute ses bouffées de vapeur. La brise non plus ne devait pas fredonner des airs très différents.<sup>567</sup>

*Chemin de la Lanterne* s'ouvre d'ailleurs tout entier sur l'idée de progrès illusoire et vain, quand le narrateur énonce cet aphorisme tragique quant au sens de l'Histoire : « *Le progrès tournait mal; le poilu s'y était adapté. Plus que le rire l'adaptation est le propre de l'homme. En lui le pire possède un client fidèle.* »<sup>568</sup>

Mais alors, nous pouvons nous demander dans ce cas ce qui pousse tant d'écrivains à poursuivre leur « mission » de romancier historique. Pourquoi continuer à écrire l'Histoire si celle-ci n'est prometteuse d'aucune amélioration de l'existence, si celle-ci ne peut annoncer que la mort ? Le narrateur du *Chemin de la Lanterne* répond à cette objection. S'il en arrive à la conclusion tragique d'un impossible progrès de la destinée humaine, il affirme dans le même mouvement une urgence proprement vitale, celle de continuer, quoiqu'il arrive, à témoigner : « *Et si l'inutilité de tout ne m'envahit pas définitivement, il est certain que je continuerai. Il y a de l'incorrigible en moi ; de l'incurable.* »<sup>569</sup>

Il nous faut maintenant examiner plus en détail ce qui a poussé l'homme de cinquante ans à cette prise de conscience, et quelles sont les rencontres décisives qui l'y ont amené progressivement. Sa lutte va alors prendre plus d'ampleur encore que celle de ses pairs, puisqu'il ira jusqu'à critiquer l'idée même de révolution. Pourtant, même peu avant sa mort brutale, l'homme, rendu aux fins de son âge, n'était pas aigri pour autant : il continuait à garder l'espoir et à trouver un sens à la vie. Mais tout cela n'est qu'une histoire de littérature, pourrait-on dire ou de « poésie », comme il le disait lui-même dans *Le Greffier*. Parlant de son personnage, Tête-Bêche numéro II, qui critique les défauts du communisme réel au nom même des principes du communisme, il place dans la bouche des « purs » et « durs » la réplique suivante, que ces derniers croient définitive et sans appel comme un peloton d'exécution, mais dont on sent que Nucera la goûte avec gourmandise comme une promesse d'avenir : « *Son communisme était poésie* »<sup>570</sup>. Oui, toujours la poésie !

---

<sup>567</sup> *CL*, op. cit., p. 187.

<sup>568</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>569</sup> *Ibid.*, p. 248.

<sup>570</sup> Louis Nucera, *Le Greffier*, op. cit., p. 76.

## 4.4.2. Les sources de la critique nucerienne

### 4.4.2.1. Le parcours personnel

Nous l'avons vu, l'histoire personnelle de Louis Nucera commence dans le « quartier rouge » de Riquier-Saint-Roch :

Depuis la Libération, le Patriote était le journal que nous lisions à la maison. Dans notre quartier, cette fidélité n'avait rien de singulier. On y était rouge. La tradition le voulait.<sup>571</sup>

Il s'agit de la circonscription de Virgile Barel, député communiste de 1936 à 1978 avec une interruption de 1939 à 1945 pendant laquelle il deviendra, selon la terminologie utilisée par le Parti Communiste, un des « députés du Chemin de l'honneur »<sup>572</sup> :

Virgile Barel, [...] ne mettait personne au-dessus de Staline et de Maurice Thorez. Sa religiosité était admirable. « C'était un saint », disait-on, l'extase dans la voix et dans l'œil. Virgile – nous étions familier quand nous parlions de lui – n'avait pas son pareil pour repérer et fustiger la détresse en notre monde cruel où sévissait la lutte des classes. En revanche, il célébrait sans réserve la société nouvelle qui s'élaborait à Moscou.<sup>573</sup>

En 1939, Virgile Barel est arrêté et destitué, puis lourdement condamné en 1940 et emprisonné à la Maison d'arrêt de Valence, avant d'être transféré en mars 1941 à Maison carrée à Alger, où il restera enfermé jusqu'en 1943, malgré le débarquement anglo-américain du 8 novembre 1942 sur les côtes marocaines et algériennes.

Le jeune Louis Nucera est naturellement engagé, très vite. On est militant « de famille », pourrait-on dire, dès l'enfance : « *A huit ans, en 1936, j'apportais à manger à mon oncle le traminot qui faisait la grève sur le tas* ». <sup>574</sup> A l'adolescence, son engagement est sans hésitation :

A quatorze (ans), sous l'Occupation, j'écrivais clandestinement sur les murs « Vive l'armée Rouge », mêlant croix de Lorraine et faucille et marteau. Bref, avant la guerre comme après, les hymnes à la liberté, à la fraternité, les mots d'ordre – « Egalité », « Logements pour tous », « Plus d'injustice », « Le fascisme ne passera pas », « A bas

---

<sup>571</sup> Louis Nucera, *Mes Ports d'attache*, op. cit., p. 68.

<sup>572</sup> Cette formule vise à opposer l'attitude des députés communistes restés fidèles, jusque dans les prisons, à leur parti après la signature du Pacte Germano-soviétique, à celle des députés qui votèrent les pleins pouvoirs à Pétain en 1940.

<sup>573</sup> Louis Nucera, *Mes Ports d'attache*, op. cit., p. 68.

<sup>574</sup> *Ibid.*, p. 68.

les traîtres », « Ridgway go home »<sup>575</sup>, « A bas les trusts », « Nationalisations », « Que les riches paient », « Libérez Henri Martin »<sup>576</sup> - étaient doux aux oreilles de plus d'un.<sup>577</sup>

On retrouve trace de cet engagement dans les romans de la Trilogie. L'exemple le plus parlant en est sans doute le récit de « sa » mutinerie de Montpellier, raconté dans *Avenue des Diables-Bleus* et dont nous avons déjà rendu compte.

Son parcours se poursuit au *Patriote de Nice et du Sud-Est* dès 1954 avec sa première « pige » de journaliste amateur, un « papier » sur l'athlète tchèque Zatopek, qu'il porte au journal et que celui-ci accepte de publier :

Je devais mes débuts à Emil Zatopek, « la locomotive tchécoslovaque ». La Fédération française d'athlétisme lui avait interdit de participer au cross de l'*Humanité* à Paris. Une querelle avec une autre fédération – celle du travail - motivait l'oukase. N'y avait-il pas là de quoi indigner les plus paisibles ? Ma passion conjointe pour le sport et l'équité fit que je le fus. J'écrivis un texte et l'adressai au *Patriote*, le quotidien Front national de Nice, ce qui, à l'époque, signifiait communisme.<sup>578</sup>

Louis Nucera deviendra journaliste à part entière en 1959, après quatre années de « piges »<sup>579</sup>. Ses compagnons d'alors se souviennent non sans émotion de son long passage au journal. Henri Carletti rappelle que « *Louis Nucera avait une très belle plume. Il écrivait vraiment bien. Il avait ce style direct, clair, efficace, reconnaissable entre tous. Chez nous, c'était un de ceux qui écrivait le mieux et même certainement le meilleur.* »<sup>580</sup> ; et Alex Puverel d'ajouter : « *Il avait une belle plume et surtout, c'était un gros bûcheur. [...] Il travaillait, retravaillait ses papiers. Il lisait également beaucoup. Il*

---

<sup>575</sup> Matthew Ridgway, général américain en Corée, accusé par les communistes d'avoir utilisé des armes bactériologiques, et surnommé à ce titre « Ridgway la peste ». Des manifestations sont organisées le 28 mai 1952 contre sa venue à Paris comme nouveau commandant des forces de l'OTAN en Europe.

<sup>576</sup> Henri Martin, marin dans la Marine nationale, se retrouve malgré lui associé au bombardement de Haïphong (Indochine) par les forces françaises. On lui refuse sa démission. De retour à Toulon, il se livre à de l'agitation dans l'armée. Arrêté le 14 mars 1950, il est condamné à 5 ans de prison pour propagande politique. Le Parti communiste et le Mouvement de la Paix vont mener une grande campagne pour sa libération. Jean-Paul Sartre écrit *L'Affaire Henri Martin*. Celui-ci ne sera libéré que le 2 août 1953.

<sup>577</sup> Louis Nucera, *Mes ports d'attache*, op. cit., pp. 68-69.

<sup>578</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>579</sup> « Puis, j'ai été journaliste dix ans : quatre à la pige tout en continuant à travailler à la banque, et six ans à plein temps. » Jean-Pierre Girard, « Une heure avec... Louis Nucera », op. cit., p. 7. Voir Annexes, p. 182.

<sup>580</sup> Fabienne Langoureau-Morel, « Entretien avec Henri Carletti, Alex Puverel et André Baudin, anciens journalistes, à propos de la carrière de Louis Nucera au *Patriote de Nice et du Sud-Est* », Nice, 28 juillet 2014. Archives Fabienne Langoureau-Morel. Voir Annexes, p. 33.

dévorait. »<sup>581</sup> Louis Nucera quittera le journal en 1964 pour aller remplir les fonctions d'attaché de presse chez Philips France, grande compagnie phonographique, à Paris. Il rappellera à maintes reprises son respect pour Georges Tabaraud, le rédacteur en chef du journal, mais portera rétrospectivement un jugement sévère sur Virgile Barel, député mais aussi directeur du journal. Car si le *Patriote* fut l'une de ses écoles d'historien, il fut aussi le lieu où commença à s'ouvrir la fracture entre lui et « le Parti ». Dans *Le Kiosque à musique*, il dresse ainsi un portrait à charge de Virgile Barel, mais sans le nommer : « *Des personnes dont la solennité ou le ton bon enfant cachaient épaisseur ou duplicité niaient le fait [...]*. »<sup>582</sup> Le député est cependant reconnaissable puisque Nucera reprendra ce portrait, de façon approchante et en l'identifiant, dans *Mes Ports d'attache*.

Dans les œuvres qui suivront, il n'hésitera plus à se livrer à une attaque frontale contre le même Barel<sup>583</sup> :

[...] Virgile (Barel) leur représentant niçois, Virgile (disait-on familièrement) l'honnête homme, le bienheureux, l'inattaquable. Percevait-il que comme tous les fanatiques d'une secte, il obéissait aux ordres ou souffrait-il de cécité ? [...] l'idole d'une population avait sali Panaït Istrati<sup>584</sup> parce que de retour d'Union soviétique l'écrivain avait crié son indignation et décrit le paradis du petit père des peuples dans sa réalité.<sup>585</sup>

---

<sup>581</sup> Fabienne Langoureaux-Morel, *op. cit.*, Voir Annexes, p. 33.

<sup>582</sup> LKM, *op. cit.*, p. 28.

<sup>583</sup> L'autre grand homme politique de Nice à la même époque, Jean Médecin, maire de la ville, n'est bizarrement évoqué que par un détail indirect, celui de ses agents électoraux : « *Il m'expliqua qu'en dehors de ses dons de bouliste, ce tireur émérite avait un métier : inspecteur des platanes. Pendant longtemps, je me suis demandé en quoi consistait ce travail ? [...] Je compris plus tard qu'on appelait ainsi une catégorie d'agents électoraux; cela permettait de justifier les salaires mensuels que leur versait la mairie.* » ADB, pp. 197-198. Voir également, André Baudin, Philippe Jérôme, *Une histoire populaire de la Côte d'Azur (1968-2000)*, Tome IV, Nice, Éditions Les Amis de la liberté, 2014, p. 123. : « *Une époque, celle des inspecteurs des platanes et du clientélisme « à la papa », s'achève.* »

<sup>584</sup> Écrivain roumain de langue française. Bref compagnon de route du Parti communiste, il s'en éloigne après deux voyages en URSS, et écrit, sept ans avant *Le retour d'URSS* d'André Gide, son propre livre du désenchantement, *Vers l'autre flamme, confession pour vaincus* (1929) Éditions Gallimard, 1987.

<sup>585</sup> Louis Nucera, *Ils s'aimaient*, *op. cit.* p. 126.





52. Louis et Raph Gatti

De plus, les reportages qu'il réalise alors pour le quotidien communiste régional – accompagné de son *alter ego*, « son » photographe, devenu son ami, Raph Gatti<sup>586</sup> - lui permettent de se confronter à un autre monde, artistique et intellectuel, fascinant, et seront l'occasion de rencontres capitales. Ce qui le caractérise, c'est une certaine indépendance d'esprit. Louis Nucera bénéficie d'un statut un peu à part au journal. On évoque encore ses "disparitions", qu'on lui pardonnait aussitôt parce qu'il revenait avec des reportages originaux ou exclusifs. Mais petit à petit, les mensonges de l'Est parviennent à ses oreilles et l'adéquation avec l'idéologie communiste ne fonctionne plus :

Progressivement, les idées de l'enfance m'avaient quitté. Finis les illusions marxistes, les boniments croisées de l'utopie. Au journal, déjà, la volonté de ne pas considérer qu'un seul côté des choses m'avait valu des reproches.<sup>587</sup>

<sup>586</sup> Raphaël Gatti, dit Raph (1937-2005), photographe de presse et d'art, auteur de nombre des clichés illustrant les articles de Louis Nucera dans le *Patriote* ou célébrant des rencontres ultérieures – Alphonse Boudard, Jacques Brel, César, Marc Chagall, José Giovanni, Joseph Kessel, Raoul Mille, Raymond Moretti, Claude Nougaro, Pablo Picasso, etc. -. Une exposition posthume de ses œuvres a eu lieu à Nice en mai 2013 et a donné lieu à la publication d'un livre catalogue : Nicole Laffont, Louis Nucera, Serge Perottino, *Raph Gatti*, Nice, Éditions Galerie Sapone, 2013.

<sup>587</sup> Louis Nucera, *Mes Ports d'attache*, op. cit., p. 88.

Il racontait fréquemment sa souffrance de constater que certaines lectures étaient « interdites », considérées comme néfastes. Très rapidement il prend certaines libertés avec ces interdits : « *Je fis un jour un article sur Blondin. Il parut. Le rédacteur en chef était absent. A son retour, en comité de rédaction, il me fustigea. On n'écrit pas sur un ennemi du peuple.* »<sup>588</sup>

Un nouveau signal est lancé lors d'un match Yougoslavie-France<sup>589</sup> :

Le comble du grotesque fut peut-être atteint lors du match de football Yougoslavie-France. Tito n'était plus en odeur de sainteté dans le clergé communiste. De la maison des dieux rouges, l'ordre fusa. La partie serait décrite sans qu'apparaissent les vocables Yougoslavie et Yougoslave. Inutile de discuter. On obtempéra. Les lecteurs purent alors lire un compte rendu où les mots adversaires, vis-à-vis, opposants, rivaux, antagonistes se succédaient. Les dictionnaires des synonymes sont, en diverses occurrences, indispensables.<sup>590</sup>

A s'essayer à cette littérature formatée, pour ne pas dire sous surveillance, même si elle se situait du côté du mouvement social et de l'anticolonialisme, et où chaque mot devait être pesé et pouvait faire l'objet d'une remontrance, nul doute que le jeune Louis Nucera apprit sur le tas son futur métier d'écrivain et fit l'apprentissage du mot juste. Exigence qui ne le quitta plus, même si elle fut mise ensuite au service de la liberté littéraire et non plus d'une forme de censure !

#### 4.4.2.2. Les lectures "interdites"

Louis Nucera reviendra longuement sur ces lectures interdites<sup>591</sup> et ces écrivains persona non grata. Nous avons pu également retrouver bon nombre de ces titres dans la bibliothèque de Louis Nucera à Nice : Victor Serge, *Mémoires d'un révolutionnaire*<sup>592</sup>, Arthur Koestler, *Le Zéro et l'Infini*<sup>593</sup>, Alexandre Soljenitsyne, *L'Archipel du goulag*<sup>594</sup> et bien d'autres :

---

<sup>588</sup> *Ibid.*, p. 88. Antoine Blondin, écrivain, associé au mouvement des Hussards, classé à droite, journaliste dans des journaux de droite voire d'extrême-droite. Il écrit dans *L'Equipe* et couvre à ce titre, de sa plume brillante, vingt-sept tours de France. Louis Nucera, le passionné de sport, particulièrement de cyclisme, s'en fera un ami.

<sup>589</sup> Il doit s'agir du match Yougoslavie-France qui eut lieu à Västerås en Suède, le 11 juin 1958, lors d'une coupe du monde de football. René Andrieu, journaliste puis rédacteur en chef de *L'Humanité*, a raconté la même anecdote dans ses mémoires, *Du Bonheur et rien d'autre*, Éditions Robert Laffont, 1975.

<sup>590</sup> Louis Nucera, *Mes ports d'attache*, op. cit., p. 89.

<sup>591</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>592</sup> Victor Serge, *Mémoires d'un révolutionnaire et autres écrits politiques 1908-1947*, Paris, Éditions Robert Laffont (Collection Bouquins), 2001.

On ne se défait pas aisément des croyances de la jeunesse [...]. Des livres m'y aidèrent. Combien en ai-je lu ? Des dizaines et des dizaines [...].<sup>595</sup>

Ces lectures lui ont ouvert les yeux. Leur découverte a eu d'autant plus de piment qu'elles étaient interdites, justement. Son ami André Asséo revient sur cette prise de conscience :

Un jour, il se demanda si ces livres de « traîtres », de « fascistes », qu'il ne fallait surtout pas lire, étaient réellement fallacieux. Et il lut Koestler, « Koestler-le-diable », « Koestler-le-Renégat » et il découvrit l'imposture. Plus il lut, plus il décela le mensonge, l'ignoble mensonge. On l'avait fait rêver sur une montagne d'immondices. La lumière qui devait éclairer l'humanité devenait « celle des cachots ». « On lui avait tué l'espérance ! » Nucéra [Ecrit avec l'accent dans le texte. Nous précisons.] se désespéra. Sa passion se changea en désolation. Ses idoles prenaient formes humaines. Les poètes mentaient comme les pires escrocs de la pensée. [...] Lorsque Louis découvrit les horreurs du mensonge, qu'il prit l'exacte mesure de toutes les exactions qui prédisaient un meilleur avenir de l'homme, sa peine fut immense. L'échafaudage s'écroula comme un immense château de cartes.<sup>596</sup>

Pour le lecteur assidu, passionné, voire « boulimique » qu'était Louis Nucera, il ne pouvait être question de censure, encore moins pour dissimuler un mensonge. Ce fut là, indéniablement, un fait aggravant qui compta dans son détachement du communisme. Car pour un enfant du peuple, venu d'un quartier rouge, entouré d'amis communistes, une vraie famille en quelque sorte, il n'était pas facile de franchir le pas :

On ne se défait pas aisément des croyances de la jeunesse quand le cœur les inspire et que l'on appartient à une classe sociale qui a toutes les raisons historiques et quotidiennes de se défier des opulents.<sup>597</sup>

C'est bien sa passion des livres qui l'y aida. Dans *Mes Ports d'attache*, il dresse même la liste des livres « interdits » :

Combien en ai-je lu ? Des dizaines et des dizaines : *Du Kremlin au cherche-midi*<sup>598</sup>, d'Henri Guilbeaux, que m'avait indiqué Kessel, *Au pays du NEP et de la Tcheka*<sup>599</sup>, de Boris Cederholm, que Brassens lui-même m'avait donné, *la* [Sans majuscule, écrit ainsi par Nucera, comme dans les titres suivants] *Justice soviétique*<sup>600</sup>, de Sylvestre

---

<sup>593</sup> Arthur Koestler, *Le Zéro et l'infini*, Paris, Éditions Calmann-Lévy, 1945.

<sup>594</sup> Alexandre Soljenitsyne, *L'Archipel du Goulag*, Paris, Éditions Seuil, 1974.

<sup>595</sup> Louis Nucera, *Mes Ports d'attache*, op. cit., p. 89.

<sup>596</sup> André Asséo, op. cit., pp. 28-29.

<sup>597</sup> Louis Nucera, *Mes Ports d'attache*, op. cit., p. 89.

<sup>598</sup> Henri Guilbeaux, *Du Kremlin au cherche-midi*, Paris, Éditions Gallimard, 1933.

<sup>599</sup> Boris Cederholm, *Au pays du NEP et de la Tcheka*, Paris, Éditions Taillandier, 1928.

<sup>600</sup> Sylvestre Mora, Pierre Zwierniak, *La Justice soviétique*, Rome, Éditions Magi-Spinelli, 1945.

Mora-Pierre Zwierniak, *le Glaive et le Fourreau*<sup>601</sup>, de Gustav Regler, *Déportée en Sibérie*<sup>602</sup>, de Margarete Buber-Neumann, *Volontaires pour l'échafaud*<sup>603</sup>, de Vincent Savarius, *le Naufrage d'une génération*<sup>604</sup>, de Joseph Berger, *l'Accusé*<sup>605</sup>, d'Alexandre Weissberg, *Échappés du Guépéou*<sup>606</sup>, de Tatiana Tchernavina, *Onze ans dans les bagnes soviétiques*<sup>607</sup>, d'Elinor Lipper, *les Nôtres*<sup>608</sup>, d'Elizabeth K. Poretski, *les Dirigeants soviétiques et la lutte pour le pouvoir*<sup>609</sup>, de Boris I. Nicolaevski, *le Vertige*<sup>610</sup>, d'Evguenia S. Guinzbourg, *Sans patrie ni frontières*, de Jan Valtin, et, bien sûr, Kravtchenko, Voline, Milovan Djilas, Soljenitsyne, Souvarine, Vladimir Doudintsev, Julian Gorkin et Essad Bey (la crainte d'être fastidieux me suggère d'interrompre cet inventaire).<sup>611</sup>

Pour prendre un seul exemple, la destinée de Margarete Buber-Neumann ne pouvait que remuer profondément Nucera. L'histoire de Margarete, c'est celle, inversée, de son beau-père Aldo. Celle-ci se réfugie en URSS avec son mari en 1933 pour échapper aux nazis. En 1937, celui-ci est arrêté, victime des grandes purges staliniennes et bientôt fusillé pour trahison. Arrêtée elle-même en 1938, elle est envoyée au Goulag, à Karaganda, comme le sera plus tard Aldo. En 1940, comme de nombreux autres communistes allemands, elle est livrée aux nazis, sur ordre de Staline, dans le cadre des Annexes secrètes du Pacte Germano-soviétique, pour tenter d'amadouer Hitler. A son arrivée en Allemagne, elle est directement conduite au camp de Ravensbrück. Comme Aldo, qui, en sens inverse, aura commencé par Dora avant de rejoindre Karaganda, elle aura eu tout loisir de comparer les deux systèmes concentrationnaires.

Il nous faut également faire une parenthèse sur l'influence qu'a dû avoir Aragon dans la formation de lecteur et d'écrivain de Nucera, avant la rencontre avec Céline. Nous l'avons déjà évoqué, Aragon était l'écrivain « obligé » des lecteurs

---

<sup>601</sup> Gustav Regler, *Le Glaive et le fourreau*, Arles, Éditions Actes Sud, 1999.

<sup>602</sup> Margarete Buber-Neumann, *Déportée en Sibérie*, Paris, Éditions Seuil, 1949 [Réédition : Éditions Seuil (Collection Points), 2004].

<sup>603</sup> Vincent Savarius, *Volontaires pour l'échafaud*, Paris, Éditions Julliard, 1963.

<sup>604</sup> Joseph Berger, *Le Naufrage d'une génération*, traduit de l'anglais par Jacqueline Bernard et Philippe Monod, Éditions Denoël, 1974.

<sup>605</sup> Alexandre Weissberg, *L'Accusé*, Paris, Éditions Fasquelle, 1953.

<sup>606</sup> Tatiana Tchernavina, *Échappés du Guépéou*, traduit du russe par V. Samaret et S. Campaux, Paris, Éditions Payot, 1933.

<sup>607</sup> Elinor Lipper, *Onze ans dans les bagnes soviétiques*, Éditions Nagel, 1950.

<sup>608</sup> Elisabeth K. Poretski [Nous rétablissons l'orthographe exacte.], *Les Nôtres : vie et mort d'un agent soviétique*, Paris, Éditions Denoël, 1969 (réédition : Arles, Éditions Actes Sud, 1997).

<sup>609</sup> Boris I. Nicolaevski, *Les dirigeants soviétiques et la lutte pour le pouvoir*, Paris, Éditions Les Lettres nouvelles, 1969.

<sup>610</sup> Evguenia S. Guinzbourg, *Le vertige*, Éditions Seuil (Collection Points), réédition : 1997.

<sup>611</sup> Louis Nucera, *Mes Ports d'attache*, op. cit., p. 89.

communistes. Louis Nucera cite même Aragon parmi les « *personnages obscurs ou célèbres, les gens connus qu' [il a] rencontrés.* »<sup>612</sup> Or, dans ses écrits publiés, Aragon a littéralement disparu de ses « ports d'attache » littéraires, sauf pour critiquer durement son comportement politique. Cette contradiction semble indiquer qu'il a dû l'adorer comme écrivain pour lui en vouloir d'autant plus par la suite. Ainsi, en 1998, en exergue de *Ils s'aimaient*, malgré tout ce qu'il a pu écrire de très dur sur Aragon depuis trente ans, il cite le poète : « *C'est toujours la première fois quand ta robe en passant me touche.* »<sup>613</sup> Mais il est vrai qu'il s'agit ici de glorifier l'amour. Enfin, dans sa réponse au questionnaire de Proust, il cite Aragon – avec Paul Verlaine – comme son poète préféré « *quand la malhonnêteté idéologique ne le rend pas ignoble au-delà de tout.* »<sup>614</sup>

#### 4.4.2.3. Les rencontres marquantes

Son travail au *Patriote* va être pour lui l'occasion de multiples rencontres, dont certaines vont être primordiales pour l'évolution de la pensée de l'homme. Alex Puverel se souvient :

Louis Nucera s'était constitué au fil des années un réseau de personnalités, écrivains, artistes, chanteurs, acteurs, peintres, intellectuels, assez incroyable. C'était un vrai plus pour le journal. [...] Quand un artiste arrivait sur la Côte, il téléphonait au journal et il demandait Louis Nucera. Il ne voulait parler qu'à Louis. Il était devenu une vraie personnalité de la Côte.<sup>615</sup>

C'est d'abord Kessel, sorte de père de substitution, qui ouvre à Nucera les voies de la critique intellectuelle.

Ensuite, il est une figure réelle qui détient une importance particulière, celle de l'anarchiste. Citons peut-être l'un des plus célèbres, Georges Brassens, rencontré à l'occasion d'une interview lors d'un tour de chant à Nice :

Je l'écoutais, et son énumération résonnait comme un poème. « L'anarchie est une morale chez moi, une façon d'être, expliquait-il. Quand il s'est agi d'avoir des opinions, il m'a semblé que j'étais plus près de Bakounine, de Proudhon. Ils m'ont semblé anti-étatistes, ce qui me convenait assez. Ils n'étaient ni partisans de l'armée, ni de

---

<sup>612</sup> Louis Nucera, *Journal*, 18 mars 1969, Cahier 1, op. cit., p. 8. Voir Annexes, p. 72.

<sup>613</sup> Louis Aragon, *Le Roman inachevé*, « L'Amour qui n'est pas un mot », Éditions Gallimard, NRF, (Collection Poésie), 1966, p. 172 (1<sup>ère</sup> édition : 1956)

<sup>614</sup> Louis Nucera, « Questionnaire de Marcel Proust », réponses manuscrites de l'écrivain sur 3 feuillets photocopiés, feuillet 1. Archives Suzanne Nucera. Voir Annexes, p. 161.

<sup>615</sup> Fabienne Langoureau-Morel, op. cit.. Voir Annexes, p. 35.

l'exploitation de l'homme. Ils étaient partisans d'une certaine indépendance de l'individu en face de la société. J'ai adopté ces idées parce qu'elles me paraissaient meilleures. [...] Il estimait que le monde avait échappé à la main de Dieu ; un démon l'avait conçu. Il goûtait la phrase d'Ibsen : « Chercher le bonheur dans cette vie, c'est là le véritable esprit de rébellion. »<sup>616</sup>

Dans l'œuvre romanesque, on retrouve également des figures fortes d'anarchistes, nous les avons déjà mentionnés. Il y aurait d'ailleurs chez Louis Nucera toute une étude à mener sur l'« anarchisme », celui de ses personnages et le sien. S'il se réclame à plusieurs reprises dans ses romans des grands révolutionnaires et de figures anarchistes dits « de Gauche », l'évolution de sa pensée lui valut à la fin de sa vie, de la part de la Gauche, l'accusation d'« anarchisme de droite », ce qui, nous a confié Suzanne son épouse, « *le faisait bien rire*. ». Le simple relevé des figures anarchistes de ses romans auquel nous nous sommes déjà livrés suffit à montrer à quel point elles se trouvent surreprésentées par rapport aux figures communistes et à la place occupée par les anarchistes dans la réalité politique de l'époque, même si, par tradition, l'anarchisme exerçait une influence moins négligeable dans l'immigration italienne. Il s'agit d'un choix rétrospectif de Nucera, comme s'il voulait réparer une injustice et payer sa dette à ceux qui ont vu clair avant lui.

D'autres rencontres ou amitiés furent également déterminantes : il s'agit de celles de journalistes, et principalement d'André Asséo et d'Antoine Blondin.

Ainsi, son métier de journaliste lui permit d'approcher de nombreux artistes, dont certains constituèrent le cercle d'amis intimes du jeune couple Louis et Suzanne, notamment des peintres, Moretti, Cocteau, Picasso bien sûr. Louis Nucera raconte, à charge, le Noël 1971 chez ce dernier :

Je l'entendais [Des années auparavant, précisé par nous.] me raconter un dîner chez Nadia Léger avec Georges Bauquier, Elsa et Louis Aragon. Le service était si guindé chez les camarades (ils évoquaient les banlieues rouges comme des ethnologues de salon parlent d'une tribu de Nouvelle-Guinée) que la colère le saisit. Un signe à Jacqueline, tous deux laissèrent caviar et toasts sur la table. [...] Je ne me demandais pas si Picasso était encore abusé par le communisme : le fut-il jamais ?<sup>617</sup>

---

<sup>616</sup> Louis Nucera, *Mes ports d'attache*, op. cit., p. 88.

<sup>617</sup> *Ibid.*, p. 133.





53. Le dernier réveillon chez Pablo Picasso, décembre 1971

Le fait est que Picasso resta communiste jusqu'à sa mort, même s'il vécut très mal l'affaire du portrait de Staline en 1953. Ainsi, de grandes fêtes furent données en son honneur par ses camarades, dans les Alpes maritimes, en 1961, pour fêter son 80<sup>ème</sup> anniversaire<sup>618</sup>. C'est évidemment Louis Nucera qui en rendit compte. Le 23 décembre 1962, pour les 20 ans du journal – les 20 ans furent décomptés à partir de la création de la feuille clandestine dans la Résistance en 1942 -, le *Patriote* publie des dessins de Picasso, de Moretti et de Cocteau.

---

<sup>618</sup> Fabienne Langoureau-Morel, *op. cit.*. Voir Annexes, p. 36.



54. Louis entre Jean Cocteau et Pablo Picasso

En page 12, dans un long article, Nucera célèbre les liens d'amitié existants entre le journal et une pléiade d'artistes.<sup>619</sup> On le sent encore proche des idées communistes. En témoigne entre autres son analyse du statut des artistes : *« l'immense majorité de ces personnages en vue participent à la vie au même titre que les travailleurs d'autres secteurs de la production »*<sup>620</sup> *« qui [...] monte[nt] un mur ou pilote[nt] un poids lourd »*<sup>621</sup>, ses dénonciations d'un certain nombre de dictatures – Grèce, Iran, Espagne, Portugal –, de l'exploitation du travail des enfants en Iran et en Italie, du maccarthysme et de l'immoralisme.<sup>622</sup>

Beaucoup d'écrivains contribuèrent également à son évolution intellectuelle – René Fallet, Georges Walter (lui-même journaliste), Alphonse Boudard (outre son influence littéraire déjà notée), José Giovanni, Henry Miller, Lawrence Durrell –, des

<sup>619</sup> Louis Nucera, « Derrière les néons de la façade », *op. cit.* Voir Annexes, p. 17.

<sup>620</sup> *Ibid.* Voir Annexes, p. 18.

<sup>621</sup> *Ibid.* Voir Annexes, p. 24. L'allusion au chauffeur de poids lourd est aussi un hommage à Aldo, décédé le 7 mars 1962. L'article est du 23 décembre 1962.

<sup>622</sup> *Ibid.*, p. 20 à 23.



chanteurs – outre Brassens que nous venons d'évoquer, Yves Montand, Claude Nougaro -, des acteurs – Lino Ventura -, des comiques philosophes – Raymond Devos.

S'il est un point commun à tous ces grands noms qui ont marqué Louis Nucera et influencé son œuvre, c'est bien une certaine prédominance d'« anars » ou de gens à la marge, d'originaux, de décalés. Mais les influences intellectuelles les plus fortes furent incontestablement celles de Kessel et Brassens, cités personnellement par Nucera comme les premiers pourvoyeurs des lectures qui vont lui déciller les yeux : « *Cependant, les paroles de Brassens, à mon insu creusaient leur sillon. Il fut si profond que jour après jour je m'y coulais.* »<sup>623</sup> Ajoutons Cioran, contraint de quitter la Roumanie devenue Démocratie populaire, déjà évoqué à propos du goût de Nucera pour l'aphorisme.

Henri Carletti le confirme à sa manière : « *Avec ses fréquentations de tous ces intellectuels, je pense en premier lieu à Kessel, Nucera a vu les choses autrement. Ça peut se comprendre. C'était un autre monde qui s'ouvrait à lui.* »<sup>624</sup>



55. Louis dédicace son roman, *L'Obstiné*, à Georges Brassens, en compagnie de Raymond Devos et d'André Gaillard, des *Frères ennemis*, 1971

<sup>623</sup> Louis Nucera, *Mes Ports d'attache*, op. cit., p. 70.

<sup>624</sup> Fabienne Langoureau-Morel, op. cit.. Voir Annexes, p. 34.

Nous ne pouvons quitter ce chapitre des influences « décommunisantes » sans mentionner, traçant son sillon dès sa jeunesse, et moins étonnant qu'il y paraît, le cinéma américain : « *Souvent, je préférais le programme de la première partie : des films américains. Ça, c'était vraiment du cinéma : on ne reconnaissait rien de nos existences de tous les jours.* »<sup>625</sup> Véritable démarquage inconscient de l'idéologie qui baigne alors notre écrivain, le cinéma américain offre son lot de bons et de méchants, de luttes – même si elles ne sont pas de classes – et de héros positifs. Ceux-ci sont bien plus attirants que les figures austères de Barel et de Staline :

Il y avait des bons et des méchants, des attaques de diligences [...], des batailles rangées, des guets-apens [...] et puis « le jeune » - c'est ainsi qu'on appelait le héros – qui arrivait et qui arrangeait tout.<sup>626</sup>

On imagine la lutte intérieure qui devait s'opérer chez le jeune Louis entre la séduction du communisme et celle du cinéma américain, lui-même durement vilipendé par les tenants du premier. Fabrice Montebello a pour sa part étudié cette même contradiction entre la figure de Staline et celle d'Humphrey Bogart auprès des fils d'immigrés italiens des années 50 :

Joseph Staline et Humphrey Bogart, deux héros, deux traditions, deux constructions différentes de la figure du « héros ». [...] « Héros d'en haut », le premier est sans conteste plus loin, plus froid, il appartient à une construction savante en grande partie extérieure au monde ouvrier [...]. « Héros d'en bas », le second force l'admiration, il est plus proche parce que d'une certaine manière « librement » désigné. [...] Son appropriation permet l'affirmation d'une complicité ouvrière radicalement différente de celle plus rigoureuse, tendue, travaillée et disciplinée qui caractérise les « camaraderies » communistes. Héros d'en bas, construit surtout par le bas, « Bogart » appartient définitivement à la mémoire vivante des ouvriers « dingues de ciné » [...]. D'une certaine manière, on pourrait dire que « Staline » et « Bogart » apportent indirectement des réponses différentes à un même « traumatisme ».

Pour ces fils d'immigrés italiens nés ou arrivés très jeunes en France, il s'agit avant tout de penser le déracinement, la rupture entre deux mondes [...] les ouvriers [...] le font par Humphrey Bogart et le cinéma américain.<sup>627</sup>

Et en effet, de ces jeunes « bogartissimes », les rues et les clubs niçois des années 50 n'en manquent manifestement pas :

---

<sup>625</sup> ADB, op. cit., p. 98.

<sup>626</sup> Ibid., pp. 98-99.

<sup>627</sup> Fabrice Montebello, *Joseph Staline et Humphrey Bogart : l'hommage des ouvriers. Essai sur la construction sociale de la figure du « héros » en milieu ouvrier*, Institut Universitaire européen de Florence, Politix, N° 24, pp. 115 à 133, 1993, pp. 131-132.

Accoudé au bar, je regardais de faux Bogart, faux Errol Flynn s'évertuant à séduire de studieuses répliques de Rita Hayworth ou Veronica Lake. Le cinéma américain avait manqué aux Français ; cinq ans. Il pénétrait dans nos vies avec la vigueur d'une force longtemps contenue.<sup>628</sup>

Et l'on sait comment cette force fit son chemin souterrain jusqu'à faire mûrir chez Louis Nucera le goût d'autres aventures...

#### **4.4.3. La déconstruction du mythe : le récit progressiste français à terre**

Ce serait une erreur que de circonscrire la critique nucerienne des dangers de l'idéologie au seul communisme. C'est toute une conception de l'engagement ou plutôt de la lutte politique que l'écrivain-historien remet en cause. S'il ne croit plus à l'Histoire de la marche inéluctable au communisme, il ne croit plus non plus aux grands mouvements populaires de l'Histoire de France, célébrés par l'école républicaine. Pour Nucera, l'Histoire façonnée par le progrès des Lumières et les Droits de l'Homme ne résiste pas davantage à l'analyse des faits. La condamnation du communisme s'étend au final à la condamnation de toute idée révolutionnaire et donc à la condamnation des grands moments populaires qu'a connus la France.

Il ne s'agit pas de traiter ici séparément des différentes périodes historiques concernées car justement, Louis Nucera ne les distingue pas en tant que « périodes » mais les mêle et les entremêle volontairement, comme s'il s'agissait plutôt pour lui de contester l'idée même de révolution et, surtout, de progrès social apporté par des révolutions. Nous pouvons voir que cette aversion pour tout ce qui touche aux idéologies va prendre chez Louis Nucera une forme de phobie intellectuelle pour l'ensemble du « fait » politique. Pourtant, lorsque l'écrivain se prononce contre l'idéologie, il en développe forcément une autre, d'une autre forme ; notre objet visera justement à la mettre en évidence. Des grands événements populaires, il ne va retenir que les aspects négatifs qu'ils jugent trop occultés par l'historiographie héritée des historiens de tradition jacobine.

---

<sup>628</sup> ADB, *op. cit.*, p. 161.

#### 4.4.3.1. Contre Robespierre et les Montagnards

En ce qui concerne la Révolution française, Louis Nucera développe finalement une position proche de celle de François Furet dans *La Révolution*<sup>629</sup> et, comme lui, il va multiplier les rapprochements entre la Révolution de 1793 et celle d'Octobre 17 pour formuler l'idée d'un totalitarisme originel. Plus tard, Jean Birnbaum notera au sujet du *Passé d'une illusion*<sup>630</sup> : « *En spécialiste de la Révolution française, surtout, il montre comment les bolcheviks se sont drapés dans l'héritage jacobin de 1793, de façon à maquiller un putsch local en événement universel.* »<sup>631</sup> Louis Nucera ne fait pas autre chose mais il le fait par le biais de la littérature, et l'émotion qu'il transmet à travers le destin d'Aldo vaut mieux que tous les discours...

Dans la même logique, François Furet répondait ainsi à Alain Finkielkraut :

La révolution apparaît comme un mode privilégié du changement, et comme l'espèce de tribunal d'appel des malheurs et des malédictions de la société capitaliste. Et dans l'imagination des hommes de ce temps, qui nous touchent de très près, c'est-à-dire qui sont nos grands-parents après tout, c'est tout près de nous, l'idée révolutionnaire est réapparue dans sa nouveauté comme une conjuration des malheurs du monde bourgeois, autrement dit comme un redoublement nécessaire sur ce qu'avait déjà montré la Révolution française.<sup>632</sup>

Et c'est justement la Révolution envisagée comme « *mode privilégié du changement* » que dénonce Louis Nucera :

J'ai bien essayé durant quelques années de céder aux sirènes doctrinaires. Je me mêlais de justice sociale. Je prenais les mots à la lettre. Les plus austères musiques me ravissaient. Où d'aucuns s'appliquaient à vivre, je postulais à changer le sort des peuples. Je rêvais au-dessus de mes moyens.<sup>633</sup>

Pour lui, penser que la Révolution peut permettre le progrès est une aberration : « *On souhaite amender et bonifier l'individu : on le pervertit* », fait-il dire à Adrien, l'ancien communiste du *Kiosque à musique*.<sup>634</sup> Aucune évolution positive, encore moins le progrès, ne peuvent naître de la Révolution. Le seul progrès pour l'homme,

---

<sup>629</sup> François Furet (avec Denis Richet), *La Révolution*, Paris, Éditions Fayard, 1965 [2<sup>e</sup> édition : *La révolution française*, Paris, Éditions Hachette Littératures (Collection « Pluriel »), n° 950, 1999.

<sup>630</sup> François Furet, *Le Passé d'une illusion*, op. cit.

<sup>631</sup> Jean Birnbaum, *Le Monde*, 20/08/2008.

<sup>632</sup> Alain Finkielkraut, « Entretien avec Cornélius Castoriadis et François Furet » dans l'émission « Répliques », France-Culture, 1995. Une transcription est disponible en ligne sur le site : <http://collectifieuxcommunes.fr/spip/48-sur-le-passe-d-une-illusion-de-furet>

<sup>633</sup> *CL*, op. cit., p. 42.

<sup>634</sup> *LKM*, op. cit., p. 18.

c'est en l'homme qu'il faut le chercher, dans l'individu et non dans la force collective, même si lui-même s'est « laissé prendre », un temps. Louis Nucera doit beaucoup de sa prise de conscience à Georges Brassens, à propos duquel il dit : « *Que nota-t-il dans mes propos qui le poussa à me dire : " La seule révolution c'est de tenter de s'améliorer soi-même en espérant que les autres feront la même démarche." ?* »<sup>635</sup>

De même, dans *Avenue des Diables-Bleus*, à quatre reprises il est fait allusion à la Révolution française ; or, à chaque fois, Louis Nucera en pointe un aspect négatif<sup>636</sup>. La Révolution française vécue du point de vue niçois, pourrait-on dire, se résume à l'arrivée de la guillotine, au Général d'Anselme « *qui portait en lui le souffle de la révolution* »<sup>637</sup> et à ses excès répressifs de 1793 : « *Sous couvert de défendre la population et de propager l'idée de liberté [...], ce n'étaient que pillages, viols, massacres, exactions, famine* »<sup>638</sup>, à Masséna « *le bandit* »<sup>639</sup> et au texte méprisant des révolutionnaires « *évoquant l'aveuglement léthargique des niçois* », de « *ces troupes d'esclaves* » [...] ; « *être Niçois, cela signifie être apathique, enclin aux mauvaises mœurs. Ces gens-là utilisent la seule énergie qu'ils possèdent à faire le mal* »<sup>640</sup>.

Pour Louis Nucera, depuis sa « déception communiste », toute révolution est vouée à son dévoiement, d'où résulteront invariablement violence et actes sanguinaires. Ainsi, le sceptique d'un des premiers manuscrits de Nucera répond-il à son ami doctrinaire : « *Je me méfie de ceux qui veulent à tout prix faire le bonheur des hommes. Les prisons ne tardent pas à se remplir. Les effusions de sang s'annoncent.* »<sup>641</sup>

#### 4.4.3.2. Une autre Guerre d'Espagne

Il nous faut également attacher un intérêt tout particulier à la guerre d'Espagne. Nous l'envisagerons essentiellement, comme le fait Louis Nucera sous l'angle de la

---

<sup>635</sup> Louis Nucera, *Mes Ports d'attache*, op. cit., p. 70.

<sup>636</sup> Il nous faut cependant préciser que cette analyse critique de la révolution est placée dans la bouche de l'oncle Félix. Louis Nucera précise même : « *J'étais trop jeune pour le taquiner [...] On ne réveille pas brusquement un somnambule ou un homme perdu dans ses rêves.* » Il n'empêche qu'il assume la vision globale négative qui est donnée de la Révolution dans le roman, à partir de faits historiques sélectionnés et par ailleurs attestés. Dans la Trilogie, seul M. Masségia apprécie Robespierre : « *Il évoquait les souffrances du peuple, le cynisme des privilégiés. Il citait Robespierre, Gambetta : ce n'étaient pas des hommes à se prévaloir de faux mérites. Le souci des pauvres avait eu la haute main sur eux leur vie durant.* » *CL*, op. cit., p. 34. Mais l'on sait ce que l'écrivain pense des MM. Masségia.

<sup>637</sup> *CL*, op. cit., p. 234.

<sup>638</sup> *ADB*, op. cit., p. 215

<sup>639</sup> *Ibid*, p. 215.

<sup>640</sup> *Ibid.*, p. 216.

<sup>641</sup> Louis Nucera, *LKM*, op. cit., p. 75.

contribution des communistes français aux Brigades internationales et du comportement des Soviétiques.

La vision qui est donnée de la guerre d'Espagne est loin de leur être favorable. Louis Nucera y dénonce le stalinisme et surtout André Marty :

Il [L'anarchiste Lucien, de La Prévoyance. Nous précisons.] parlait [...] d'André Marty avec haine. [...] A Madrid, devant des représentants des Brigades internationales, Lucien avait épousé une Castillane. Quand il fallut rentrer en France, il tint, bien sûr, à emmener sa femme. [...] Le chef communiste s'y opposa. « Vos mariages ? Bidon ! lançait-il, brutal. [...] Étiez-vous ici pour vous battre ou pour vous marier ?... Alors, que les femmes restent en Espagne ! » L'épouse du manutentionnaire y resta ; elle y resta comme on le dit d'un soldat qui ne revient pas de guerre. »<sup>642</sup>

André Marty, membre du bureau politique du PCF, est arrivé en Espagne en août 1936 comme délégué de l'Internationale communiste - il en est l'un des secrétaires - auprès du gouvernement républicain. Son comportement ne fait pas l'unanimité. Il sera rappelé puis, sur son insistance, reviendra comme Inspecteur général des Brigades Internationales. Dans le roman *Pour qui sonne le glas*<sup>643</sup>, Hemingway en fait une critique acerbe à travers le personnage d'André Massart. Julien Gorkin va jusqu'à affirmer qu'André Marty est « *personnellement responsable* » de la mort de plus de cinq cents brigadistes internationaux, « *membres indisciplinés ou simplement suspects d'oppositionnisme.* »<sup>644</sup>

De même, Louis Nucera, avec comme porte-voix l'ami anarchiste d'Adrien, qui rentre brisé d'Espagne, juge sévèrement le comportement des communistes vis-à-vis du POUM – Parti ouvrier d'unité marxiste – et des anarchistes espagnols :

[...] les victimes ne l'étaient pas toutes du fait de l'ennemi. [...].

Il racontait comment des hommes, au visage figé dans une stupidité satisfaite, colportaient le cynisme sans se culpabiliser. Chambres d'écho du pire, ils subordonnaient aux ordres reçus les renseignements qu'on leur rapportait. « Il est préférable de se tromper avec le Parti plutôt que contre lui. » [...] Ils instruisaient des parodies de procès, armaient des pelotons d'exécution. La bonne conscience aussi engendre des fratricides. Les assassins pieux, ça existe.<sup>645</sup>

Ces affrontements et règlements de compte sont difficilement contestables. En les dénonçant, Nucera n'est évidemment pas le seul dans ce cas : il rejoint là l'approche

---

<sup>642</sup> *Ibid.*, p. 182.

<sup>643</sup> Ernest Hemingway, *Pour qui sonne le glas* (1940), Paris, Éditions Heinemann et Zsolnay, 1948, réédition : Paris, Éditions Gallimard (Collection Folio), 1973.

<sup>644</sup> Julien Gorkin, *Les Communistes contre la révolution espagnole*, Paris, Éditions Belfond, 1978, p. 82.

<sup>645</sup> *LKM*, p. 31.

de Georges Orwell<sup>646</sup> et de bien d'autres. Encore récemment, le cinéaste Ken Loach a également choisi de défendre le même point de vue.

La guerre en elle-même n'est pas détaillée, comme il a pu le faire avec la Première guerre mondiale par exemple. Ce que Nucera retient ce sont les erreurs, voire les crimes de l'URSS. Ainsi, il dénonce à juste titre les échanges commerciaux auxquels Staline se livre avec Hitler, à peine la Guerre d'Espagne finie. En revanche, il passe sous silence l'aide soviétique apportée aux Républicains, ou alors c'est aussitôt pour contester la qualité du matériel fourni. La messe est dite : « *Le glaive de l'idéologie frappait, une idéologie bafouée, servante du Dieu Staline.* »<sup>647</sup>

Car ici, l'émotion, la colère sont trop fortes : Louis Nucera y engage trop de lui-même et de ses déceptions. Ses méthodes, comme ses outils, ne sont pas ceux de l'écrivain. Le voilà désormais totalement engagé dans une démarche argumentative dénonciatrice avec les moyens de la littérature. Il poursuit un objectif : démontrer la perversion de l'idéal communiste. Peu importe si pour y parvenir, il faut passer pour profits et pertes quelques pans de l'Histoire.

#### **4.4.3.3. La Libération entachée**

Enfin, nous devons nous arrêter sur le traitement qui est fait de la Libération de Nice et de la victoire sur le nazisme dans la Trilogie de Louis Nucera. Peut-être cet aspect nous frappera-t-il davantage encore car les événements de cette libération ont une résonance plus forte encore pour nous, de par leur proximité et de par l'image essentiellement positive qui en a été donnée et qui s'est imposée dans l'opinion. La Libération, chez Louis Nucera, est envisagée sous un angle beaucoup plus contrasté, pour le moins. Certes, dans *Avenue des Diables-Bleus*, l'écrivain rend un hommage émouvant à Séraphin Torrin et Ange Grassi, arrêtés sur dénonciation, amenés à Nice et pendus par les allemands aux réverbères de l'avenue de la Victoire – l'actuelle avenue Jean Médecin -, pour l'exemple, le 7 juillet 1944 :

Je suis repassé par les arcades des pendus. L'après-midi du crime, comme d'habitude, je travaillais à la banque. Les Allemands les exposèrent longtemps. Je les ai dévisagés. Je voulais ne pas oublier. J'ai réussi. Grassi se prénommaît Ange, Torrin Séraphin.<sup>648</sup>

---

<sup>646</sup> George Orwell, *Hommage à la Catalogne*, 1938, Paris, Éditions Champ Libre, 1982.

<sup>647</sup> LKM, *op. cit.*, p. 31.

<sup>648</sup> ADB, *op. cit.*, p. 197.

Mais le lecteur se souviendra surtout de cette « face noire » de la Libération qui s'insinue dans le récit. Aldo, à peine libéré des camps nazis, est arrêté par les combattants soviétiques : « *La seule différence entre la Gestapo des Chemises Brunes et les policiers des Rouges, c'était qu'on pouvait supposer les seconds amis. On se trompait ; l'histoire des hommes est affreuse.* »<sup>649</sup> De même, le pauvre Anselmo est arrêté à Nice par des résistants français : [...] *cinq hommes traînèrent Anselmo hors de l'appartement, lui firent dévaler l'escalier et le jetèrent dans une camionnette bâchée à gazogène [...]*.<sup>650</sup>

Ailleurs, des femmes sont tondues par des résistants. Cette « punition » a particulièrement ému Louis Nucera qui y fait référence à deux reprises dans des termes quasiment semblables. Tout d'abord, c'est Anselmo qui en est témoin dans *Avenue des Diables-Bleus* :

Il avait aussi assisté à quelques abominations. C'est du silence têtue d'une des femmes au crâne rasé, de ses yeux immenses où la haine flambait dont il devait le plus se souvenir. Il tenta de la consoler ; d'un regard elle le repoussa.<sup>651</sup>

Nous retrouvons la même scène, simplement mentionnée en passant mais toujours aussi traumatisante, dans *Le Kiosque à Musique* : « *La vue de tondues, le contact avec la veulerie, la bassesse* »<sup>652</sup>, auquel Louis Nucera ajoute le martyr de M. Egaro : « *Tu crois qu'il adorait Hitler, Mussolini ? [...] C'est sur son crâne qu'on a frappé, à coups de crosse, au lendemain de la Libération. [...] J'ai vu sa cervelle gicler [...] il était inoffensif...* ».<sup>653</sup>

Plus loin, Lucien, l'anarchiste de la Prévoyance raconte cette scène terrible :

C'était dans un tramway à Montpellier, une semaine après la Libération. Un enfant se montrait capricieux. Alors sa mère lui dit : « Si tu n'es pas sage, je ne t'emmènerai pas voir fusiller les miliciens, demain. » [...] <sup>654</sup>

Enfin, terminons par cette anecdote tragique de l'enfant, battu simplement parce que son père est sur le Front russe, du côté des nazis, contre les Soviétiques :

[...] des excités entreprirent de donner une rude leçon à un garçonnet. On le malmenait. Son crime ? Son père, un manœuvre, combattait sur le front de l'Est,

---

<sup>649</sup> LKM, op. cit., p. 52.

<sup>650</sup> ADB, op. cit., p. 68.

<sup>651</sup> Ibid., p. 69.

<sup>652</sup> LKM, op. cit., p. 118.

<sup>653</sup> Ibid., pp. 79-80.

<sup>654</sup> Ibid., p. 210.



contre les Soviétiques. On le tenait agenouillé. « Dis-nous que ton paternel est une ordure. » Le gosse, en larmes, refusait. Coups et crachats pleuvaient.<sup>655</sup>

Nous le voyons : foin de l'héroïsme, des réjouissances, des chansons et des bals populaires dans cette « version » de la Libération, façon Louis Nucera. Un certain pessimisme historique, pourrait-on dire, ne lui fait retenir que les mauvais côtés et occulter tout ce qui permit tout de même à la France de retrouver sa liberté. Mais, pour l'écrivain, au-dessus de la liberté, il y a la vérité.

#### **4.4.4. D'un révisionnisme l'autre**

Ainsi, pour parvenir à ses fins démonstratives, Louis Nucera, l'homme bafoué, l'homme en colère, est prêt à passer sous silence toute une partie de l'Histoire pour exhumer d'abord certaines de ses pages obscures. Mais son révisionnisme, légitime et utile au départ, ne finit-il pas par tordre l'Histoire dans l'autre sens ? Reprenons quelques instants les grands faits historiques, que nous venons d'évoquer selon la vision de l'auteur, pour les resituer dans le contexte politique français de leur époque, à l'appui d'autres historiens ayant étudié les mêmes périodes historiques.

Tout d'abord, si nous nous en tenons à l'ordre chronologique, reprenons la question de la Révolution française. Nous venons de le voir, pour Louis Nucera, l'attitude du Général d'Anselme et de ses troupes condamne la révolution. Certes, la répression qu'il couvrit de son autorité fut totalement disproportionnée, même si elle répondait à la mort d'un officier et de sept soldats envoyés parlementer avec les habitants d'Oneille. Cependant, il faut rappeler que d'Anselme fut alors rappelé à Paris par la Convention, destitué et jugé pour ces exactions. Loin de nous l'idée de minimiser les victimes de la Terreur. On ne saurait cependant mesurer l'œuvre de la Révolution à cette seule aune.

En ce qui concerne la guerre d'Espagne, nous devons nous y arrêter plus longuement. Il nous semble que la divergence entre communistes et anarchistes à laquelle fait allusion Nucera ne puisse pas se réduire à un débat entre stalinisme d'un côté et « révolution authentique » de l'autre. Il y eut à l'époque un vrai débat politique

---

<sup>655</sup> *Ibid.*, pp. 118-119.

sur le meilleur moyen de rassembler les forces populaires espagnoles contre le franquisme. François Furet lui-même y fait longuement allusion :

La stratégie communiste [...]. Elle célèbre le rassemblement antifasciste, et l'union la plus large de tous les républicains, des ouvriers révolutionnaires aux bourgeois libéraux. De là des appels à un gouvernement fort, maître de l'effort de guerre, et à une politique sociale modérée, condition de l'union des classes : ce qui permet de mesurer l'espace qui sépare les communistes des anarchistes [...], et avant tout des partisans intransigeants de l'autogestion ouvrière et paysanne ou de la remise des grands domaines aux communautés d'habitants, pour ne rien dire des brûleurs d'églises.<sup>656</sup>

M. Ercoli – pseudonyme de Palmiro Togliatti, futur secrétaire général du PCI -, représentant l'Internationale en Espagne durant la guerre, va sur ce point dans le même sens. Il défend l'idée de « *guerre nationale révolutionnaire* » - c'est-à-dire les deux à la fois - et il ajoute :

Le peuple espagnol résout les tâches de la révolution bourgeoise démocratique d'une façon nouvelle [...] les éléments [...], sous le couvert des principes de l'anarchisme affaiblissent la cohésion et l'unité de Front populaire par des projets prématurés de « collectivisation » forcée.<sup>657</sup>

La question du rôle d'André Marty fait évidemment débat. Certes, Olivier Todd l'accuse d'avoir voulu faire « *liquider Malraux* »<sup>658</sup>. Mais les historiens ont désormais connaissance de chiffres qui contrebalancent pour une part ceux qui accusent Marty. Jacques Delperrié de Bayac retient « *cinquante victimes disciplinaires* »<sup>659</sup>, ce qui correspond aux sanctions qu'on observe à l'époque dans les armées en tant de guerre. De même, Rémi Skoutelsky, qui a dépouillé les archives du Komintern, remet fermement en cause ce qu'il appelle « *la légende des cinq cents fusillés de Marty* »<sup>660</sup>.

D'autres modèrent également ces accusations même s'ils ne les réfutent pas. Il en est ainsi d'El Campesino, pourtant peu suspect de sympathie pour Marty :

Sans doute a-t-il été conduit à se débarrasser d'éléments dangereux. Qu'il en ait fait exécuter quelques-uns, c'est incontestable, mais il s'agissait d'individus ayant déserté, assassiné ou trahi.<sup>661</sup>

---

<sup>656</sup> François Furet, « Communisme et Antifascisme », *Le Passé d'une illusion, op. cit.*, pp. 798-799.

<sup>657</sup> M. Ercoli [Palmiro Togliatti], *Particularités de la révolution espagnole*, Paris, Éditions Bureau d'éditions, 1936.

<sup>658</sup> Olivier Todd, *André Malraux, une vie*, Paris, Éditions Gallimard, 2001, p. 238 et 638, note 51.

<sup>659</sup> Jacques Delperrié de Bayac, *Les Brigades internationales*, Paris, Éditions Fayard, 1968, p. 179.

<sup>660</sup> Rémi Skoutelsky, *L'Espoir guidait leur pas*, Paris, Éditions Grasset, 1998, pp. 261 à 272.

<sup>661</sup> El Campesino, *Jusqu'à la mort. Mémoires*, Paris, Éditions Albin Michel, 1978.

Nous le voyons, il paraît difficile de traiter de la guerre d'Espagne sans accepter de prendre en compte sa complexité, ce qui ne retire rien à la volonté fort respectable de Louis Nucera de mettre au jour les sombres blessures de l'Histoire.

Le traitement nucerien de la Libération pose les mêmes problèmes méthodologiques. L'état de la recherche actuelle confirme que l'Épuration n'a pas été aussi dure qu'il a été prétendu. Si nous menons la comparaison avec les autres pays européens, la France fut de loin la moins répressive. L'Épuration y aurait fait (qu'elle fût extra-judiciaire avant la Libération ou dans ses premiers jours, ou qu'elle fût judiciaire) entre 10 et 11 000 morts, à mettre en corrélation avec les 110.000 Français fusillés, massacrés ou morts en déportations du fait des nazis et de leurs collaborateurs<sup>662</sup>. Selon Peter Novick<sup>663</sup>, si l'on rapporte les chiffres de personnes emprisonnées à la Libération pour collaboration au total de la population des pays concernés, sur 100.000 Français, 94 auraient été emprisonnés pour collaboration, contre 374 Danois, 419 Néerlandais, 596 Belges, 633 Norvégiens... Nous pourrions poursuivre la liste.

Là encore, il semble donc que la vision de la Libération, développée par Louis Nucera dans *Avenue des Diables-Bleus* et *Le Kiosque à musique*, soit une vision plus « affective », qu'« historique ». Il s'agit davantage pour lui d'évoquer ce qui l'a choqué, perturbé dans sa conception humaine des événements, que d'établir une interprétation scientifique et historique des événements.

Venons-en maintenant, pour finir, à ce qui nous semble avoir été la plus grande préoccupation de Louis Nucera, son plus grand combat : la critique du communisme. Il ne s'agit nullement ici de minimiser ce qui se passa alors, ni les crimes commis à ce titre, incommensurables et d'autant plus inadmissibles qu'ils le furent au nom d'une idéologie de « *la libération de l'homme par l'homme* », mais de chercher à comprendre pourquoi Louis Nucera y met une telle rage. Il n'est d'ailleurs pas le seul à l'époque à faire preuve d'autant de sévérité. Ainsi, François Furet trace un parallèle entre nazisme et communisme – comme Nucera – et reprend à son compte la notion de

---

<sup>662</sup> Thomas Fontaine, *Chronologie : Répression et persécution en France occupée : 1940-1944*, 42 pages, Éditions Online Encyclopedia of Mass Violence, Sciences Po, disponible sur le site : [www.Massviolence.org/Chronologie-Repression-et-persecution-en-France-occupee](http://www.Massviolence.org/Chronologie-Repression-et-persecution-en-France-occupee)

<sup>663</sup> Peter Novick, *L'Épuration française (1944-45)*, Paris, Éditions Balland, 1985, pp. 296 et 325-328.

totalitarisme élaborée par Hannah Arendt<sup>664</sup>, même s'il ne trouve pas le concept « *indispensable à la comparaison* »<sup>665</sup> :

Bolchevisme et national-socialisme partagent en effet une véritable religion du pouvoir, professée le plus ouvertement du monde. Pour le conquérir et pour le conserver, tous les moyens sont bons, non seulement contre l'adversaire, mais aussi contre les amis. [...] pourtant, même ce pouvoir si précieux ressortit à une logique supérieure : la fin qu'il doit accomplir, et qui est celle de l'histoire, cachée dans le tumulte des conflits, révélée par l'idéologie.<sup>666</sup>

Et François Furet note, pour le regretter, que cette notion a été tardivement acceptée en France : « *C'est avec Soljenitsyne que le concept de totalitarisme gagne son droit de cité à Paris.* »<sup>667</sup>

Si François Furet reconnaît que ce rapprochement identitaire du communisme et du nazisme a pu évidemment faire l'objet d'une instrumentation politique, il ajoute qu'il n'en est pas moins réel :

Cette analyse n'exclut pas que la comparaison entre nazisme et communisme ait pu être utilisée, à partir des années de guerre froide, à des fins de propagande, pour mobiliser les démocraties contre la menace soviétique. Elle l'a été, à coup sûr. Mais l'idée est antérieure à la guerre elle-même, et sa pertinence plus durable. Si elle recommence à vivre dans les esprits après la guerre, c'est que la censure dont la frappe la victoire n'a pas le pouvoir d'effacer tout à fait l'histoire et l'expérience des peuples dans les années qui suivent. Sa force tient moins à une propagande de croisade idéologique qu'à la redécouverte d'un régime soviétique fidèle à sa nature : étouffant la liberté dans tous les pays européens où son armée a planté ses drapeaux.<sup>668</sup>

Cette mise à égalité des deux grandes idéologies du XX<sup>ème</sup> siècle atteindra son apogée avec *Le Livre noir du communisme, Crimes terreur, répression* :

Les faits sont pourtant têtus et montrent que les régimes communistes ont commis des crimes concernant environ cent millions de personnes, contre environ 25 millions de personnes au nazisme.<sup>669</sup>

Néanmoins, un ouvrage collectif plus récent, bien reçu par la communauté des historiens, a proposé une vision plus nuancée, ou plutôt, devrions-nous dire, plus « complexe » du communisme, au-delà d'une analyse purement comptable – certes

---

<sup>664</sup> Hannah Arendt, *Les Origines du totalitarisme* (1951), Paris, Éditions Seuil (Collection Points), 1972.

<sup>665</sup> François Furet, « Communisme et fascisme », *Le Passé d'une illusion, op. cit.*, p. 691.

<sup>666</sup> François Furet, « Communisme et fascisme », *op. cit.*, p. 728.

<sup>667</sup> François Furet, « Fascisme et communisme », *Penser le XX<sup>e</sup> siècle, op. cit.*, p. 1126.

<sup>668</sup> *Ibid.*, « Communisme et fascisme », *Penser le XX<sup>e</sup> siècle, op. cit.*, p. 692.

<sup>669</sup> Stéphane Courtois (Sous la direction de), *op. cit.*, p. 25.

très louable et nécessaire – des victimes du communisme : *Le Siècle des communismes*.

Les auteurs qui ont dirigé la rédaction de l'ouvrage y notent :

On a coutume de mettre l'accent sur ce qui associe stalinisme et nazisme en parlant de totalitarisme : parti unique, idéologie unique, volonté d'annihiler la société civile, exercice du pouvoir par la terreur. On a moins coutume de souligner ce qui différencie le communisme des régimes fascistes et démocratiques : l'utopie d'un pouvoir politique *effectivement* exercé par les classes populaires, par les groupes les plus nombreux de la société, par les groupes les moins dotés de ressources matérielles et culturelles. Utopie certes, on verra pourquoi, mais utopie désirée, partiellement réalisée en même temps que dévoyée. Utopie en tout cas, qui risque d'être au XXI<sup>ème</sup> siècle, sous d'autres formes, l'un des horizons de l'histoire politique.<sup>670</sup>

Pour finir sur ce dilemme qui préoccupa Louis Nucera toute sa vie, notons que Nicolas Werth, pourtant l'un des auteurs des *Crimes du communisme*, prendra ses distances avec Stéphane Courtois : « *Plus on compare le communisme et le nazisme, plus les différences sautent aux yeux.* »<sup>671</sup>

Mais revenons à Louis Nucera et à son dessein lorsqu'il écrit la Trilogie. Pour lui, qui vient du communisme et peut sembler avoir été le complice du crime, l'urgence impose alors de dénoncer. Nous nous situons entre 1978, début de la rédaction d'*Avenue des Diables-Bleus* et 1984, publication du *Kiosque à musique*, soit quelques années après la fin de la guerre du Vietnam (1975) et la défaite américaine, qui ont redonné un peu de séduction à l'idée communiste parmi la jeunesse. En 1974, nous en avons déjà parlé, a été publié *L'Archipel du Goulag*, d'Alexandre Soljenitsyne. Ce roman, on le sait, aura un fort impact sur Louis Nucera qui y découvre des révélations bouleversantes, révoltantes, innommables sur le système pénitentiaire soviétique. Louis Nucera y ressent également, peut-être, le pouvoir dénonciateur de la littérature.

Il se reproche d'avoir trop tardé, d'avoir ignoré les dénonciations antérieures du communisme, celle de David Rousset et de son *Univers concentrationnaire*<sup>672</sup>, celle de Kravtchenko et de son *J'ai choisi la liberté*<sup>673</sup>, qui vaudra aux *Lettres Françaises* d'Aragon, en 1949, un procès qu'elles perdront. A l'époque, le jeune homme a sans nul

---

<sup>670</sup> *Le Siècle des communismes*, ouvrage collectif sous la direction de Michel Dreyfus, Bruno Groppo, Claudio Sergio Ingerflom, Roland Lew, Claude Pannetier, Bernard Pudal, Serge Wolikow, Paris, Éditions Seuil (Collection Points/Histoire), 2004, p. 17. Première édition : 2000, Éditions de l'Atelier/Éditions ouvrières.

<sup>671</sup> Nicolas Werth, *Le Monde*, 21 septembre 2000.

<sup>672</sup> David Rousset, *L'Univers concentrationnaire*, Paris, Éditions de minuit, 1946.

<sup>673</sup> Viktor Andreïevitch Kravtchenko, *J'ai choisi la liberté, La vie publique et privée d'un haut fonctionnaire soviétique*, Paris, Éditions Self, 1947.

doute approuvé les campagnes du parti communiste contre ces auteurs « anticommunistes » et « antisoviétiques », « traîtres » et « renégats »<sup>674</sup>, comme il approuvera l'intervention soviétique à Budapest en 1956. Il lui faut donc rattraper son retard, expier sa crédulité, laver son honneur.

Or, en cette fin des années 70, d'autres se lèvent contre le mensonge, même si tous ne sont pas sans arrière-pensées. Ce sera le départ d'une grande campagne sur les droits de l'homme – à laquelle la doctrine Reagan ne fut pas étrangère – qui visera, bien entendu, l'Union Soviétique. En France, ce sont notamment les nouveaux philosophes qui sonnent la charge, André Glucksmann<sup>675</sup>, Bernard-Henri Lévy<sup>676</sup>...

Car, il y a eu les Boat-people<sup>677</sup> et, en France, le Parti communiste s'approche du pouvoir. Il entrera au gouvernement, mais très affaibli, en 1981. Louis Nucera le pressent et, pour lui, il y a urgence à parler. Il ne peut pas se taire. Il doit la vérité aux hommes. Il va choisir l'arme qu'il domine le mieux, il va choisir de le faire à travers ses romans. Certes, il a espéré longtemps que le communisme pouvait encore se débarrasser de son lourd passé et ouvrir une nouvelle voie ; mais en 1977, c'est trop tard, il n'y croit plus. Pour lui, il n'y a plus rien à sauver.

Si la question communiste est nettement présente dans ses deux premiers romans, *L'Obstiné* (1970) et surtout *Le Greffier* (1971), constatons que la problématique y reste désincarnée, réduite souvent à une pure réflexion idéologique. Avec la Trilogie – essentiellement *Le Kiosque à musique* –, à laquelle *L'Ami* a ouvert la voie, la tragédie communiste prend visage populaire et humain. L'impact de la critique s'en trouve décuplé. L'écrivain a enfin trouvé ses armes. Notre littérature nationale aura elle aussi son *Archipel du Goulag*.

Cette obsession compréhensible du communisme, son déchirement, sa blessure profonde, vont cependant, nous semble-t-il, l'amener à passer à côté d'un des autres enjeux essentiels de cette époque, à savoir la décolonisation et la guerre d'Algérie<sup>678</sup>.

---

<sup>674</sup> Terminologie utilisée à l'époque par le Parti communiste pour déconsidérer toute critique. Louis Nucera en sera évidemment affublé et en souffrira.

<sup>675</sup> André Glucksmann, *La cuisinière et le mangeur d'hommes, Essai sur l'Etat, le marxisme et les camps de concentration*, Paris, Éditions Seuil, 1975.

<sup>676</sup> Bernard-Henri Lévy, *La barbarie à visage humain*, Paris, Éditions Grasset, 1977.

<sup>677</sup> Emigration massive de Vietnamiens, à partir de la fin de la guerre du Vietnam, en 1975, et jusqu'au milieu des années 80, pour des raisons politiques ou économiques, à travers la Mer de Chine, sur des bateaux surchargés ou de fortune.

<sup>678</sup> Il est vrai que la guerre d'Algérie a pris fin en 1962, et qu'elle n'est plus au cœur des préoccupations des années 70-80, où s'élabore la Trilogie.

Très peu de place leur sont accordées dans l'œuvre, si ce n'est dans un roman postérieur, *Ils s'aimaient*<sup>679</sup>, où l'on suit les pérégrinations de Bastien, un jeune appelé entraîné malgré lui dans cette guerre. Mais, comme souvent chez Nucera, le personnage symbole de ces combats, c'est celui, décalé, victime innocente de l'Histoire, du harki Abdou, être sans cesse ballotté entre deux peuples, deux camps :

Abdou ne fut pas placé du côté favorable par ses coreligionnaires. Que lui reprochaient-ils ? Le savait-il lui-même ? Le FLN le mitrailla, rue de Polonceau, à deux pas du commissariat. Une fois encore, les médecins français le sauvèrent. Rétabli, la paix avec l'Algérie signée, il trouva refuge au camp du Larzac. La Croix-Rouge pourvoyait à la bonne tenue des lieux lorsque les hommes du FLN y étaient prisonniers : visites de contrôle, victuailles, médicaments, distractions, vêtements. La paix signée, elle retira ses subsides et sa sollicitude. Les harkis l'intéressaient moins.<sup>680</sup>

Comme toujours, Louis Nucera fait le choix de la victime oubliée, sans prendre réellement parti dans le conflit. Comment ne pas faire le parallèle avec cette déclaration d'Albert Camus à propos de la guerre d'Algérie ? « *En ce moment, on lance des bombes dans les tramways d'Alger. Ma mère peut se trouver dans un de ces tramways. Si c'est cela la justice, je préfère ma mère.* »<sup>681</sup>

Pour Nucera et Camus, enfants de la Méditerranée et de ses mélanges, de ses migrations et immigrations permanentes, en recherche de filiation et de racines, comment serait-il possible de choisir entre ces deux camps d'une même famille ? Faute de trancher, Louis Nucera s'en remet à sa seule boussole : toujours traquer les non-dits, toujours prendre le parti des fils oubliés, quitte, parfois, à ne donner qu'une vision parcellaire des événements, quitte à donner plus d'importance qu'il n'en a en réalité ou inversement à tel fait, telle destinée, quitte à risquer de passer à côté d'une grande tendance de l'Histoire.

Nous sommes loin de la colère qu'on perçoit chez lui dans son article de 1962 :

C'est Juliette Greco qui, avant que la guerre d'Algérie ne commence, nous raconte son premier contact avec Alger.

« On était venu me chercher en voiture à l'aéroport, nous disait-elle ce jour-là dans son appartement du Négresco. Et tout au long du trajet pour nous rendre à l'hôtel, le chauffeur qui me conduisait, visait les Arabes pour les écraser. J'avais beau crier, protester : il riait aux éclats chaque fois qu'un Nord-Africain détalait devant les roues

---

<sup>679</sup> Louis Nucera, *Ils s'aimaient*, op. cit., 1998.

<sup>680</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>681</sup> Albert Camus, discours prononcé le 12 décembre 1957, à la Maison des étudiants de Stockholm. *Discours de Suède*, Paris, Éditions Gallimard (Collection Folio), 1997.

de l'automobile, bondissait vers une encoignure de porte ou se pelotonnait dans un étalage... J'étais horrifiée et hors de moi. Une fois arrivée, pour toute réponse, il m'expliqua que c'était son jeu favori et qu'il regrettait qu'aujourd'hui son étrange chasse ait été infructueuse...

Et ne prenez pas leur parti, ajouta-t-il, car si vous viviez continuellement avec ces sales rats, vous verriez qu'ils ne valent pas la corde pour les pendre... »<sup>682</sup>

Ainsi, arrivés au terme de cette étude, nous pouvons dire que la passion de la vérité chez l'« historien » Louis Nucera a pu le conduire paradoxalement à tordre parfois l'Histoire et à s'arranger avec la complexité de celle-ci. S'il a su être l'historien de qualité du petit peuple niçois, son approche du communisme est trop personnelle, trop douloureuse pour que l'historien puisse dominer le témoin qui découvre avec stupeur et horreur l'envers d'un décor qu'on lui avait caché par un trompe-l'œil messianique. Mais ne sommes-nous pas là au cœur du droit imprescriptible de l'écrivain à dire, voire à hurler sa vérité ? L'historien, à juste raison, compte les morts et suppute les causes de leur décès. L'écrivain ne saurait se contenter de dresser le décompte des victimes. Son ambition est autre et en cela, elle reste fidèle aux leçons de Lucien Febvre : leur redonner vie et parole. Louis Nucera les place sur le devant de la scène et lui-même, devenu chœur psalmodique faute d'avoir pu être prophétique, pleure avec eux, de l'intérieur, pourrait-on dire, la tragédie.

En quelque sorte, et c'est ce qui en fait l'originalité émouvante, Nucera est inséparablement « historien », écrivain et « héros » malmené du communisme :

Du jour où j'ai commencé à écrire, disons sérieusement, tout m'a poussé à écrire sur moi dans un éternel autoportrait sans cesse peaufiné, sur les métiers que j'ai dû faire, sur les êtres qui m'ont intéressé, en l'occurrence, souvent, ces gens simples et qui ne sont pas n'importe qui. Je devenais à la fois « mon héros et mon historien [Nous soulignons.]. Parfois, le ridicule ne tue pas.<sup>683</sup>

Car, chez Louis Nucera, le parti des petites gens, des oubliés et de l'humanité l'emporte toujours. L'Histoire ne peut avoir de sens que si elle donne la parole aux humbles, aux victimes, aux vaincus, que si elle envisage l'Histoire de leur point de vue car, dit Raymond Queneau : « [...] *l'histoire est la science du malheur des hommes* »<sup>684</sup>

---

<sup>682</sup> Louis Nucera, « Derrière la façade des néons », *op. cit.*. Voir Annexes, p. 20.

<sup>683</sup> Louis Nucera, *Un écrivain dans la vie*, *op. cit.*, feuillet 7, non numéroté. Voir Annexes, p. 174-175.

<sup>684</sup> Raymond Queneau, *Une Histoire modèle*, Paris, Éditions Gallimard, 1979, p. 9.



Autrement dit, Nucera, abordant le communisme, se revendique à la fois « *héros et [...] historien*<sup>685</sup> », « *écrivain et historien* », « *héros et écrivain* ».

Aussi, à bien réfléchir, il ne nous paraît pas possible de l'affubler de l'étiquette d'écrivain « anti-communiste ». Il la refusait d'ailleurs avec force. Suzanne nous l'a encore confirmé dernièrement. Louis Nucera n'était pas anti-communiste, il fustigeait, disait-il, « *ce qu'on en a fait* », au nom même de l'idée :

Bref, j'aurais pu, intarissable, jouer un rôle de procureur général dans ce procès qu'intente ma conscience à tous les Vychinski qui ont souillé l'espoir que l'Humanité plaçait dans le communisme. [...] Je suis arrivé à la conclusion que j'avais défendu une cause prise en main par des voyous. Je sais que la plus belle fleur se nourrit de fumier.<sup>686</sup>

Alors pourquoi tant d'obsession à ressasser la dénonciation, obsession qu'illustrent les propos du narrateur du *Greffier* à l'encontre de Gérard Tilleu<sup>687</sup>, l'ancien communiste : « *Toujours cette sincérité, ces doutes sur lui-même et cette obsession de défroqué du parti communiste...* »<sup>688</sup> ?

---

<sup>685</sup> Le mot, que nous empruntons à l'auteur, est manifestement à prendre ici dans son sens populaire de chroniqueur.

<sup>686</sup> Louis Nucera, *Journal*, Cahier 1, 17 mars 1969, pp. 2, 3 et 5. Voir Annexes, pp. 70-71.

<sup>687</sup> C'est Gérard Guégan, ami écrivain de Louis Nucera, qui inspira le personnage de Gérard Tilleu.

<sup>688</sup> Louis Nucera, *L'Obstiné*, op. cit., p. 211.



Louis Nucera estime qu'il a du retard à rattraper. Il veut équilibrer sa vie et ses actes. Durant ses années au *Patriote*, il a fustigé les crimes des dictatures et du capitalisme. Il ne s'en est pas privé. Citons, relevés pêle-mêle dans son article du 23 décembre 1962 : l'Algérie, vue par Juliette Greco, de ce « *chauffeur qui [...] visait les Arabes pour les écraser* »<sup>689</sup>, la Grèce de ces « *poètes [...] enfermés, opprimés, humiliés par les gouvernants [...] plus de 25 ans d'absence de liberté [...]* »<sup>690</sup>, le destin de l'acteur américain John Garfield qui, « *en quittant le bureau du MacCarthyste de service, [...] tomba foudroyé* »<sup>691</sup>, l'Espagne et son « *long calvaire* »<sup>692</sup>, les « *enfants d'Iran conduits à cinq ans dans des fabriques de tapisseries, parce que leurs doigts menus sont plus habiles à tisser, et qui meurent à 20 ans [...] loin des fastes du Chah* », l'Italie et l'« *enfant de dix ans travaill[ant] au ramassage des tomates [...] de l'aube au crépuscule* », le Portugal, « *pays de la délation et du malheur* ». <sup>693</sup>

De ce côté-là, donc, il a déjà donné, ne ménageant pas sa peine. Mais il n'a rien dit de l'autre côté, où le pire est advenu dans son silence. La balance est terriblement inégale. Louis Nucera ne renie rien des injustices qu'il a dénoncées. Mais il estime de son devoir de rétablir l'équilibre du balancier. Il n'aura de cesse de s'y employer, avec la même honnêteté, la même vigueur, le même cœur, pour redevenir à ses yeux un Juste, comme le lui conseillait à l'envi sa mère.

Car sans doute faudrait-il chercher dans l'histoire personnelle de l'écrivain une explication à cette rage, en contradiction avec ses aspirations profondes à l'harmonie humaine. Son aversion irréductible pour le mensonge a-t-elle une origine inconsciente ? En tout cas, il la confirme avec force, dans son journal, à propos de François Mauriac :

J'éprouve un écoëurement congénital [Souligné par nous.] devant les menteurs. Je ne dénie pas à l'homme le droit de se tromper et, par conséquent de tromper involontairement. Quand l'erreur me paraît tactique : j'ai la haine.<sup>694</sup>

<sup>689</sup> Louis Nucera, « Derrière les néons de la façade », *op. cit.*. Voir Annexes, p. 20.

<sup>690</sup> *Ibid.*. Voir Annexes, p. 20.

<sup>691</sup> *Ibid.*, Voir Annexes, p. 21. John Garfield, grand acteur américain, signe une pétition de soutien aux « Dix d'Hollywood », poursuivis pour « menées anti-américaines ». En 1951, entendu par la Commission des activités anti-américaines présidée par le sénateur Mac Carthy, il refuse de témoigner et de dénoncer ses amis. Il est placé sur la « Liste noire » et privé de studios. Harcelé par l'inquisition maccarthyste qui aggrave sa santé précaire, il meurt d'une crise cardiaque le 21 mai 1952.

<sup>692</sup> *Ibid.*. Voir annexes, p. 21.

<sup>693</sup> *Ibid.*. Voir Annexes, p. 22.

<sup>694</sup> Louis Nucera, *Journal*, 19 mars 1969, Cahier 1, p. 12. Archives Suzanne Nucera. Voir Annexes, p. 73.

#### 4.4.5. Il faut cultiver notre jardin

Pour respecter le vœu de Nucera lui-même, nous commettrions un grave contresens si nous terminions cette étude sur une note aussi pessimiste de déception et d'échec. Certes, l'Histoire ne donne pas de leçons, elle n'a pas de sens, elle se répète, non pas en « *farce* »<sup>695</sup> comme dit Marx, mais en « *tragédie toujours recommencée* ». Cependant, Nucera s'est attaché, durant toute son existence, à en tirer une morale humaine.

Arrêtons-nous une dernière fois sur la méthode qui fut celle de l'écrivain pour continuer à « avancer » malgré tout. Tout d'abord, un des grands principes érigés dans son œuvre est de toujours douter de tout pour éviter d'être trompé. Evidemment, il s'agit de douter de ce qu'affirment les détenteurs du pouvoir et de toujours manifester une méfiance vis-à-vis de tous les pouvoirs. Ce doute aurait pu entraîner un certain pessimisme paralysant, (rappelons-nous de son expression fétiche : « *le pessimis[me] hilare* », qu'il tient de Cioran et cite dans *L'Ami*). Il n'en fut rien. Ce pessimisme fut accepté, intégré, digéré pour mieux avancer au quotidien. Il s'agit non pas de s'appuyer sur la base pour remonter la pyramide, mais au contraire de détruire le sommet, récupérer les pierres de l'édifice pour renforcer la base. Ce doute permanent, ce pessimisme, deviennent une force parce qu'il ne s'agit jamais d'un renoncement, mais d'un constat, d'une acceptation de la vérité pour mieux affronter le monstre et aller de l'avant. Alors comment vivre, et comment vivre bien, à partir d'un constat finalement aussi amer ?

Tout d'abord, il s'agit de vivre petitement et dignement, sans faire le mal, en ne perdant jamais de vue le sens de la famille et de l'amitié. Comme le soulignent Georges Duby et Fernand Braudel dans leur Chapitre « Famille » :

Dans la société traditionnelle méditerranéenne, la famille est le mode irremplaçable d'existence des individus; chacun est tel que le définissent les relations familiales : père, fils, épouse, mère.

Quand les individus agissent, c'est la famille qui agit à travers eux ; quand la famille a des besoins, c'est à travers ses membres qu'elle intervient.<sup>696</sup>

---

<sup>695</sup> Karl Marx, *Le 18 brumaire de Napoléon Bonaparte*, op. cit., p. 414.

<sup>696</sup> Georges Duby et Fernand Braudel, *La Méditerranée, Les hommes et l'héritage*, op. cit., p. 83.

De la même manière que Louis Nucera envisage l'Histoire comme la somme de petites destinées et aventures humaines parcellisées, il semblerait que pour lui, le « bonheur » soit également à reconstituer à la manière d'un puzzle. D'abord, le bonheur n'existe pas. Dans son acception messianique, cette notion est même grosse de dangers; mais il faut le traquer quand même, dans sa forme la plus fragile, la plus triviale et quotidienne ! Alors, à force de « collectionner » des petits moments privilégiés de joie - joie simple d'un repas pris sur la table de la cuisine de Maria, joie simple d'une promenade dans l'arrière-pays avec l'oncle Antoine, joie simple d'un baiser partagé avec Mireille -, l'homme finit par approcher une certaine idée du bonheur...

Des êtres vivent, ils ont des moments de joie, ils peinent et meurent : il ne faut jamais perdre cela de vue, s'intéresserait-on au mouvement des idées, aux généralités, aux grands chapitres de l'histoire.<sup>697</sup>

Tous ces petits morceaux choisis finissent par faire œuvre, œuvre littéraire dans un premier temps, œuvre morale universelle ensuite, et le lecteur est invité à en faire son propre miel.

Cette joie n'est pas une action égoïste qu'il s'agit d'attendre et de recueillir pour soi-même. La joie c'est celle du partage, celle qu'on parvient à donner aux autres. La joie ! Louis Nucera emploie souvent ce mot, plutôt que celui de bonheur, trop connoté idéologiquement comme nous venons de le voir. Il le fait notamment à propos de la grand-mère : « *Elle s'est contentée de porter ses croix et de distribuer de la joie autour d'elle quand elle le pouvait.* »<sup>698</sup>

De toute façon, pour Nucera, l'important c'est cette recherche du partage et de la joie qu'il procure. Comme le dit son maître Brassens, citant Ibsen : « *Chercher le bonheur dans cette vie, c'est là le véritable esprit de rebellion.* »<sup>699</sup> On comprend là qu'il s'agit d'un bonheur individuel, simple, quotidien. Louis Nucera donne à ce mot le même sens lorsqu'il cite une des lettres d'Antoine : « *A mon retour, maman, je te ferai une belle vie. Avec Rose. Car dans l'existence, il faut aussi du bonheur. A force que ce ne soit pas toujours dimanche, on a tendance à l'oublier.* »<sup>700</sup>

---

<sup>697</sup> LKM, op. cit., p. 80.

<sup>698</sup> ADB, op. cit., p. 212.

<sup>699</sup> Louis Nucera, Mes Ports d'attache, op. cit., p. 88.

<sup>700</sup> CL, op. cit., p. 200.

Le deuxième principe qui préside à cette recherche du bonheur tient à la nécessité de l'effort et du travail; notions là-encore à replacer dans le contexte de l'époque. Louis Nucera est un enfant d'entre les deux guerres, où chacun se sentait le devoir de reconstruire la France, de mettre sa pierre à l'édifice, où la nécessité de gagner sa vie en occupait toutes les heures. Le travail est souvent loué dans la Trilogie, de même que le sens de l'effort, et c'est toujours à la mère que renvoie leur apologie<sup>701</sup>. Ainsi, il rappelle le sempiternel conseil maternel : « *Travaille. Ne te mens jamais. Refuse les idées fausses.* »<sup>702</sup>

Nous savons par Suzanne et ses proches que Louis Nucera ne se contentait pas de prononcer cet aphorisme mais qu'il se l'appliquait rigoureusement à lui-même. Il dormait très peu, écrivait avant de partir travailler, et écrivait encore avant d'aller au lit, tandis que Suzanne dormait du sommeil des justes. Ce tourbillon d'efforts, cette interminable quête devait donc avoir raison de toute dépression et de toute amertume chez l'homme et l'écrivain.

Il ne s'agit pas ici d'un simple précepte familial mais réellement d'un des principes fondateurs de la civilisation méditerranéenne. Fernand Braudel note à ce propos :

[...] la Méditerranée n'a pas été un paradis gratuitement offert à la délectation des hommes. Il a fallu tout construire, souvent avec plus de peine qu'ailleurs. [...] Cette lente, cette très lente conquête s'est terminée avec notre siècle, hier seulement.<sup>703</sup>

Dans ce petit peuple dont Louis Nucera est issu, on ne s'écoute pas, on n'a pas le temps. Il ne renoncera jamais. C'est par ce sens de l'effort et du travail honnêtes et simples, transmis de génération en génération, que l'homme peut poursuivre sa route, plus sûr de lui :

Elle épluche des pommes de terre bouillantes. Ses mains sont insensibles à la chaleur. Bientôt la farine est prête et creusée en son milieu pour recevoir un œuf et les

---

<sup>701</sup> Cette glorification du travail n'est pas seulement un héritage familial. Elle fait partie de la culture communiste véhiculée au sein de la classe ouvrière de l'époque. Ainsi, résumant le sens de son intervention à Waziers le 21 juillet 1945, où il a appelé les mineurs à gagner la bataille du charbon, Maurice Thorez insiste sur un autre aspect de son discours : « J'ai dit aux jeunes : il faut avoir le goût de son ouvrage, parce qu'il faut trouver dans son travail la condition de sa propre élévation et de l'élévation générale; les paresseux ne seront jamais de bons communistes, de bons révolutionnaires, jamais, jamais. » Maurice Thorez, *Œuvres*, Tome 21, Paris, Editions sociales, 1963, p. 168. Louis Nucera précise d'ailleurs que dans son enfance, il s'«*était*» entendu recommander « *Fils du peuple* » de Maurice Thorez - ce qui signifie sans nul doute, vu le contexte de l'époque, qu'il l'a lu voire qu'il en a fait son livre de chevet -, où résonnaient les mêmes glorifications du travail bien fait [Louis Nucera, *Il y a ceux qui trouvent fort bien (A propos de Céline)*, op. cit., p. 3. Voir Annexes, p. 44].

<sup>702</sup> LKM, op. cit., p. 217.

<sup>703</sup> Fernand Braudel, *La Méditerranée, L'Espace et l'histoire*, op. cit., pp. 26-27.

pommes de terre écrasées. [...] Notre époque, menacée de ne pas avoir d'avenir, survivra-t-elle parce que dans d'autres maisons d'autres femmes font des gestes semblables ?<sup>704</sup>

Question purement rhétorique, sommes-nous tenter d'écrire. Oui, « *notre époque [...] survivra* » grâce à ce rituel de travail, transmis par-delà les âges.

Chez Nucera, le travail est noble, quel qu'en soit la nature. Chacun, fût-il le plus modeste, apporte sa pierre à l'édification d'une humanité, sinon meilleure, du moins vivable et habitable par tous et pour tous. Pour illustrer cette philosophie toute voltairienne, l'écrivain raconte avec jubilation cette anecdote :

Voyez-vous, monsieur Valéry, chacun dans la vie doit faire ce qu'il croit pouvoir réussir le mieux. Vous, vous faites des vers, moi des cabinets.

Par ces mots, s'acheva une allocution d'un élu niçois en présence de l'écrivain. L'élu était aussi patron d'une entreprise de plomberie. Mon père y travaillait. Il se plaisait à rapporter cette fin de discours. Il riait. Ma mère l'imita des années durant.<sup>705</sup>

Candide avait lui-même fort bien résumé l'enjeu de la vie :

Je sais aussi, dit Candide, qu'il faut cultiver notre jardin. Vous avez raison, dit Pangloss ; car, quand l'homme fut mis dans le jardin d'Éden, il y fut mis *ut operaretur eum*, pour qu'il y travaillât, ce qui prouve que l'homme n'est pas né pour le repos. Travaillons sans raisonner, dit Martin; c'est le seul moyen de rendre la vie supportable.<sup>706</sup>

Nous dirons qu'avec Nucera, le travail n'empêche pas de raisonner les yeux ouverts, bien au contraire. Mais Candide ne manquera pas d'ajouter à notre intention : « *Cela est bien [...] mais il faut cultiver notre jardin.* »

---

<sup>704</sup> ADB, op. cit., p. 43.

<sup>705</sup> LKM, op. cit., p. 216.

<sup>706</sup> Voltaire, *Candide*, op.cit., pp. 126-127.

## Conclusion

La Trilogie nucerienne est bien au confluent de l'Histoire et nous assistons à une véritable logorrhée de ses soubresauts.

C'est d'abord celle d'un siècle : deux guerres mondiales et combien d'autres locales, des décolonisations douloureuses, des migrations qui voient des hommes et des femmes confrontés aux synthèses parfois improbables d'Histoires différentes.

Louis Nucera, fils du peuple, pauvre, promis au destin des soumis et des forçats du travail, s'est trouvé placé par le destin au cœur de ce cratère bouillonnant, sorte de Julien Sorel d'un autre siècle, né trop tard pour la gloire des armes de la Résistance ou pour la réussite d'une ambition politique mâtinée de lendemains qui chantent.

Le siècle de Nucera, c'est aussi, hélas, celui du choc et de l'effondrement des idéologies. Le jeune Louis, initié très tôt, s'est engagé et a « cru ». Lorsqu'il prend conscience d'avoir été trompé, sa « vengeance » sera à la hauteur de sa déception. Il n'aura alors de cesse, pour éviter aux autres la même déconvenue, de dénoncer l'odieux mensonge du rêve messianique de ce siècle et les mécanismes d'une « religion » qui l'a abusé et le laisse un jour amer et honteux. Julien Sorel a échoué car il n'a pas reçu le don de l'écriture. Nucera, lui, le possède. Il va soigner son mal du siècle en l'écrivant. Il s'agit de dire pour exorciser. Partagé alors entre deux amours, il a dû faire face au dilemme du choix du roman ou de l'autofiction. Il sut contourner la difficulté en explorant les voies originales de son propre « romancero ». Dans le lit du torrent bouillonnant de l'Histoire qui le ballote de toutes parts, il prend le parti de se construire sa façon à lui, rigoureuse et truculente, de poursuivre le long et difficile chemin de la vie. Il sait alors, dans son œuvre littéraire, faire jaillir à tout moment et à toute occasion, à partir des méandres de l'Histoire, lors de ses pérégrinations dans cette "ville aide-mémoire", un véritable livre d'Histoire nouveau et inédit.

Sans que jamais le lecteur s'y attende, à partir d'un nom de rue, d'une rencontre improbable, d'un souvenir perdu, surgit un puzzle historique en apparence désordonné, privé de sens, où toujours la tragédie le dispute à la comédie. Cette Histoire n'avait jamais été écrite dans pareille intimité; car il faut bien le dire, Louis Nucera est le premier à avoir ainsi peint dans le roman français cette histoire du communisme vécue de l'intérieur, dans ses illusions, ses prises de conscience, ses



échecs et ses rejets. Jamais personne avant lui, ni même depuis, n'a su en faire œuvre littéraire. Alors, qui pourrait encore l'accuser d'avoir fait œuvre restreinte, refermée sur elle-même, « régionaliste » ? Louis Nucera a rendu justice. Il s'était rêvé en « procureur ». Il y est parvenu sans le savoir : il a écrit le livre d'Histoire des oubliés, l'histoire de ce petit peuple, ballotté par les miasmes d'une Histoire décidée par les autres et dont il est la victime désignée. Si cette Histoire est privée de sens, si cette Histoire est, au final, un non-sens, elle n'est pas sans signification. Son ambition et même, nous pouvons aller jusqu'à dire l'ambition de toute une vie, aura été de révéler cette signification, de rendre du sens au non-sens de l'Histoire.

L'Histoire Roman est la quête nucerienne d'une réponse vitale à l'urgente édification du récit d'un siècle perdu, gâché, monstrueux. L'Histoire a voulu broyer les hommes et leur rêve, la littérature les restituera. Louis Nucera a poursuivi une quête, à la fois littéraire et historique, nostalgique et impitoyable pour elle-même, douloureuse et gargantuesque, qui n'oublia jamais son devoir de mémoire. N'allons pas néanmoins, comme nous l'avons dit et répété, en conclure à une nostalgie incurable : il n'en est nullement ainsi. Cette quête se retourne certes sur le passé, mais elle est incontestablement tournée vers le présent et l'avenir.

Le « pessimisme » historique qui domine cette Histoire Roman n'est jamais renoncement. Louis Nucera aime trop la vie, malgré ses difficultés, ses obstacles et ses tragédies. Il aime trop les hommes et les siens pour s'abandonner aux fosses communes de ce siècle. Quand les idéologues ont failli, il reste toujours l'homme. L'homme, pour l'écrivain, c'est ce petit peuple qui travaille pour survivre et gagner sa dignité, qui fait du mieux qu'il peut et s'efforce de partager joie et plaisirs simples. Son quotidien est, grandeurs et petitesse mêlées, le vrai héros de l'Histoire et du roman : c'est lui et lui seul qui aura traversé la tragédie de ce siècle en sauvant l'honneur. C'est cette morale du travail bien fait, d'une histoire certes modeste, sans majuscule, mais qui apparaît la plus glorieuse, qui peut, au final, l'emporter.

Chez Louis Nucera, l'Histoire, contrairement à ce que d'aucuns ont prétendu en cette fin de siècle, n'a pas de fin. Elle est perpétuel recommencement. Mais elle n'est jamais tout à fait la même car les morts innombrables, qu'il convient de continuer à nommer, tel un collectionneur, pour les sauver de l'oubli, nous accompagnent. L'homme n'en finit jamais de vivre avec ses morts. Il lui faut juste tenter d'éviter les

erreurs qu'ils ont commises. André Malraux, auquel on prêta la phrase : « *Le siècle prochain sera religieux ou ne sera pas* » - mais il en démentit la paternité -, écrivit du moins que « *la tâche du prochain siècle, en face de la plus terrible menace qu'ait connue l'humanité, va être d'y réintégrer les dieux.* »<sup>707</sup>

Louis Nucera l'agnostique y voit du moins les prémices d'un siècle moral, celui d'une morale populaire, modeste sentier que chacun, porteur de tous les siens, doit s'efforcer d'emprunter afin que l'Histoire – ou plutôt, devrions écrire, l'histoire - continue. Les débuts de ce siècle, que Louis Nucera n'aura malheureusement pu voir s'ébaucher, ses guerres innombrables, ses massacres, ses crises et les paupérisations populaires qu'elles dessinent, donnent à penser que pour s'accomplir, la promesse nucerienne - tout comme celle de Victor Hugo qui proclama avant lui : « [...] *le XXe siècle sera heureux.* »<sup>708</sup> -, devra traverser encore bien des orages...

Mais il nous reste la littérature et le bonheur qu'elle nous procure !



57. Le dernier mot à l'écrivain

---

<sup>707</sup> André Malraux, *L'Homme et le fantôme*, L'Express, 21 mai 1955.

<sup>708</sup> « *Citoyens, le XIXe siècle est grand, mais le XXe sera heureux.* », Victor Hugo, *Les Misérables*, Cinquième partie, « Jean Valjean », Chapitre V, « Quel horizon on voit du haut de la barricade », Éditions Gallimard (Collection Folio), 1973.



# CONCLUSION GÉNÉRALE

L'œuvre de Louis Nucera, tombée aujourd'hui dans un certain oubli, touche pourtant le cœur des problématiques politiques et littéraires de la deuxième moitié du 20<sup>ème</sup> siècle. L'œuvre, singulière, emprunte des chemins inexplorés et c'est ce qui en fait tout le sel.

La singularité de la démarche nucerienne et de la réponse que l'écrivain apporte à ces problématiques tient à différents facteurs qu'il nous faut passer en revue.

Tout d'abord, la littérature, et plus encore l'entrée en littérature, se fait toujours par l'inscription d'une histoire personnelle au travers de mots. Pour Louis Nucera, nous devons tenir compte de ses origines bien sûr, de ses ancêtres immigrés italiens, pauvres, qui ont choisi la France et Nice dans l'espoir d'y trouver une vie meilleure. Ce sont donc, à la fois, ses origines italiennes et cet espoir d'une nouvelle vie qui vont donner cette « hargne » au petit Louis qui s'appropriera alors la langue française, la dominera et s'en amusera. Dès l'enfance, son apprentissage se transforme en une passion qui ne le quittera plus. En véritable « boulimique » des mots, Louis Nucera prend tout : langue italienne, langue française, Nissart, tout est bon qui fait sens et poésie.

Louis Nucera a vu le jour dans le contexte de l'après-guerre, d'une famille et d'un quartier d'immigration. En même temps que sa « foi » en la littérature, se développa sa « foi » dans un engagement politique qu'il finira par regretter et qu'il tentera d'expié dans l'écriture. Marqué par une guerre, qui lui a pris son père et lui a laissé un sentiment de culpabilité jamais dépassé, et par l'image d'une mère omniprésente, toute de noire vêtue et qui le rappelle sans cesse à son sens du devoir et du travail, il crut trouver dans le communisme un idéal de solidarité sociale et humaine qui lui permettrait de répondre enfin à toutes ses questions existentielles.

Les premiers écrits, si l'on excepte les brouillons d'enfance et le polar à l'américaine co-écrit avec son ami Franck, sont marqués, comme ceux des écrivains de l'immédiat après-guerre, par le choc de l'horreur du conflit et par la question du bien-fondé du réalisme. Mais de cette œuvre initiale - sept manuscrits -, nous savons

peu de choses puisque l'ensemble fut détruit par les circonstances d'une inondation.<sup>1</sup> Tout juste savons-nous qu'il s'agissait, dans le plus pur style du réalisme socialiste, de célébrer l'avènement, au cœur de la lutte des classes, de l'homme nouveau.

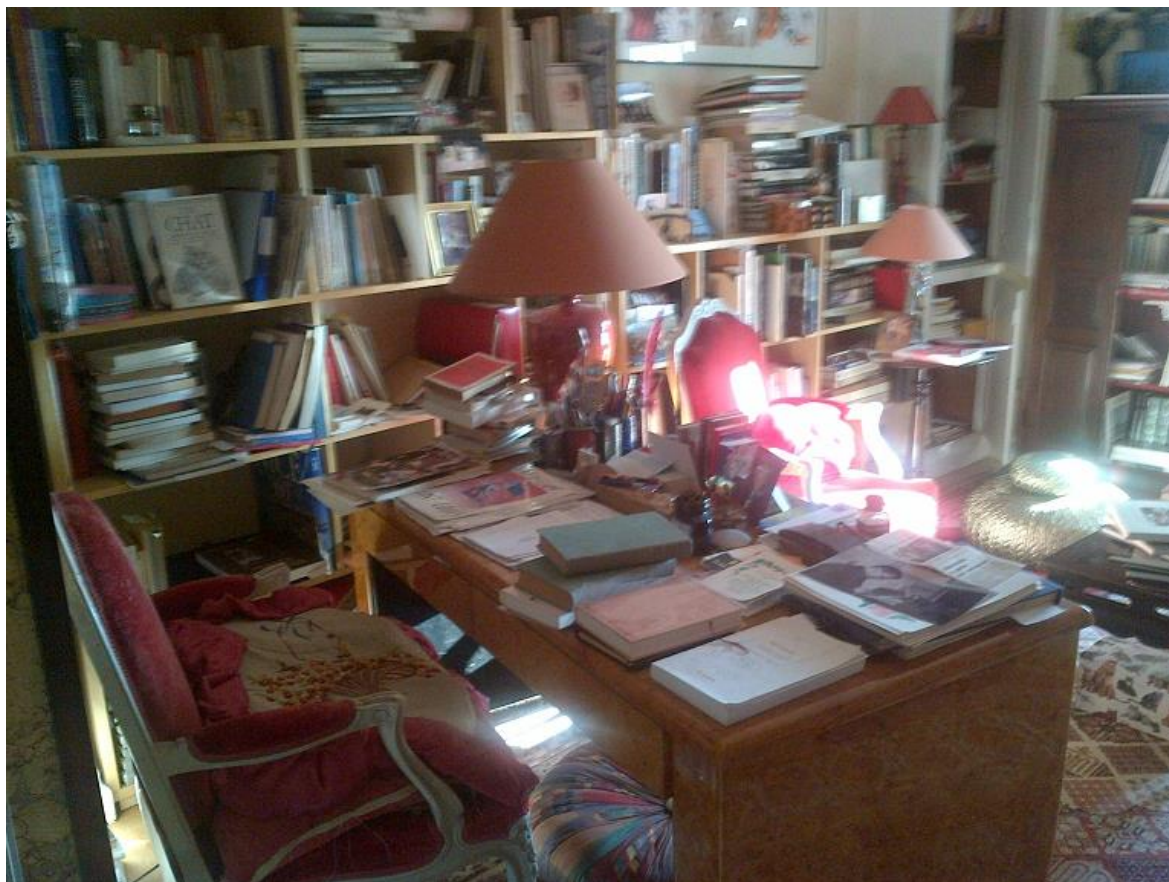
En 1970, lorsque Louis Nucera fait réellement son entrée dans le monde littéraire, l'époque a changé. Avoir eu vingt ans au sortir de la guerre et après l'holocauste ne permet plus d'écrire des histoires, l'Histoire, avec les moyens du roman classique. Toutes les valeurs sont remises en cause. Le temps, l'avenir, le bonheur, le progrès, et même la vie et la mort, ne peuvent plus s'inscrire dans la même réalité. Ils nécessitent une autre forme d'écriture qui fasse sens. Alors que Sartre, Camus, Aragon, le Nouveau roman ont proposé leurs propres réponses à cette problématique, Louis Nucera, quant à lui, va choisir d'autres voies, quelque peu à contre-courant d'ailleurs. D'autres questions s'imposent alors à lui et lui dictent d'autres « remèdes » littéraires. En effet, c'est bien la question de l'échec du communisme et de l'idée révolutionnaire qui constitue, avec la mort du père et la culpabilisation maternelle, la fracture de cette œuvre. Et même, n'ayons pas peur de le dire, c'est la première fois qu'elle est posée de façon si exhaustive dans une œuvre littéraire nationale.

Et si l'on prend en compte cette quête incessante qui devint celle de toute une vie, alors, tout s'éclaire. Pour Louis Nucera, l'échec du communisme, c'est avant tout l'échec de l'action collective, de tout mouvement idéologique de masse. Nous comprenons mieux alors pourquoi il ne pouvait nullement se retrouver dans le « groupe » formé – parfois à leur corps défendant – par les écrivains du Nouveau roman – sans compter son approche d'autodidacte qui le rendait réticent à toute tentative créatrice intellectualisée et déconnectée de l'aventure populaire –, comme dans aucun mouvement littéraire d'ailleurs. Pour lui, trouver des réponses au mal être de ce XXème siècle ne pouvait se réaliser que dans l'expression d'une démarche individuelle et donc dans une littérature qui donnerait sa voix à l'intime, au « je » et au « moi », et certainement pas au « nous » de toutes les « illusions perdues ».

---

<sup>1</sup> C'est le souvenir qu'en garde Suzanne. Pour Louis, « *ils finirent dans une cheminée au demeurant très belle et très ancienne. C'était à Avernus, dans le Val d'Oise. La maison s'appelait le Four à chaux à Marie Godard. On eut dit d'un feu de joie. Mais les cendres que laisse le papier sont sinistres.* » (*Ce jour-là, op. cit.*, Voir Annexes, p. 14). Comment ne pas souhaiter croire à la version romantique du feu de manuscrits dans la maison de campagne de Joseph Kessel ? Pourtant, dans son entretien avec Gérard Camy, « La parole est à Louis Nucera », *op. cit.*, p. 39, ce dernier s'en remet cette fois-ci à une simple perte lors du déménagement de Nice à Paris (Voir Annexes p. 14). De toute façon, Suzanne confirme que Louis aurait fini par les faire disparaître si la nature, selon le souvenir qu'elle en garde, le feu ou le hasard, ne s'en étaient mêlés.

Alors que certains parlent de roman collectif, Louis Nucera leur oppose l'introspection et l'expression autobiographique.



58. Donner « de la mémoire à l'oubli »

Cette prise de conscience ne s'est pas faite du jour au lendemain. Il s'est agi d'un long mûrissement. Ses débuts comme journaliste, bientôt "vedette", du quotidien communiste de Nice, malgré bien des actes d'indépendance, vont lui permettre de multiplier les rencontres, les amitiés dans les milieux artistiques et intellectuels. La confrontation avec cet autre monde et surtout ces nouveaux horizons de pensée, vont progressivement l'amener à changer de cap.

Les diverses crises des « pays socialistes » et la lecture de quelques œuvres bouleversantes feront le reste. *Le Zéro et l'infini*, d'Arthur Koestler, *L'Archipel du Goulag* de Soljenitsyne publié en 1974, vont en constituer les jalons marquants.

A partir de ses découvertes, son combat littéraire sera consacré pour une part à la dénonciation du « mensonge organisé ». Plus que tout, sa souffrance procédera de ce sentiment d'avoir été trompé. Pour cet amoureux élevé dans l'idéal de la vérité, le mensonge reste impardonnable. Il n'existera alors plus aucune circonstance atténuante. Ce sera, nous l'avons souligné, la « deuxième mort » du père pour l'écrivain qui avait cru pouvoir se reconstruire une nouvelle famille. Louis Nucera va alors se sentir investi d'un devoir : conserver à tout prix la mémoire de ses origines, de ce peuple niçois trompé, comme lui, par les idéologues autant que par les puissants et célébrer sa sourde et digne résistance contre tous les malheurs.

Au collectif et à l'élite, Louis Nucera va opposer une démarche intime et mémorielle qui fondera une véritable originalité romanesque. Après deux premiers romans, *L'Obstiné* et *Le Greffier*, où des interrogations proprement existentielles sont posées - mais à travers des personnages qui semblent désincarnés, trop artificiels -, c'est véritablement l'écriture de *L'Ami* en 1974 qui le ramène à son premier amour : sa ville, Nice. Les prémices de la Trilogie à venir sont en place. Mais, sous l'influence envahissante du style de Céline et parce que les questions du traitement du temps et du statut du narrateur n'ont pas encore trouvé chez lui de réponse satisfaisante, ce roman autobiographique, hommage à Franck, n'a pas encore cette grâce mystérieuse et fascinante qu'atteindra quelques années plus tard *Avenue des Diables-Bleus*.

De même, en 1976, la parution et le succès de la saga *Nice Baie des Anges* de Max Gallo, autre Niçois, autre enfant de l'immigration italienne, autre ancien communiste, ont sans doute dû interpeller Louis Nucera, même si ces romans historiques n'atteignent pas la hauteur de l'ambition littéraire qui est la sienne. Plus encore, son ami Alphonse Boudard, avec ses *Combattants du petit bonheur*, paru en 1977, a profondément ému notre écrivain. Enfin, un retour à Nice, en cette même année, afin de préparer un documentaire télévisé pour la série « Une ville, un écrivain », constituera l'élément déclencheur pour qu'arrive à maturation le projet littéraire de la « série niçoise ».

Louis Nucera débutera cette symphonie en lui donnant une forme inégalable et originale, entre langage parlé, oralisé et récit poétique. De véritables contes populaires résonnent à nos oreilles. L'auteur est alors tenté par l'expérience du journal intime, par l'expression de soi, formes dans lesquelles il se retrouve

davantage que dans la pure fiction. Directeur littéraire chez Lattès, il n'a pu ignorer le foisonnement qui touche le genre autobiographique en ces années soixante-dix.

Toutes ces interrogations existentielles et littéraires sont donc réunies pour donner naissance à un genre hybride, à la fois au carrefour et à l'opposé des enjeux littéraires de l'époque.

Louis Nucera va expérimenter, deux siècles après les célèbres *Rêveries du promeneur solitaire* de Jean-Jacques Rousseau, des promenades littéraires, pérégrinations spatiales et mentales qui lui permettent, à travers un roman à la première personne, de mimer la confusion du temps et d'offrir à la mémoire sa propre voie d'expression. Aucun choix *a priori* n'est opéré, mais tous les genres y trouvent leur place : l'autofiction, le conte, le récit poétique. Il s'agit de raconter en privilégiant la reconstitution du mouvement réel et aléatoire de la pensée, proche de l'oralité du conteur. C'est ce que nous avons tenté de synthétiser en nommant cette approche, dans un détournement audacieux - hasardeux ? - de sens, le romancero nucerien, en ce qu'il est à la fois récit, lyrisme poétique et chant populaire.

Ensuite, Louis Nucera réussit à porter au plus haut l'art du portrait et du dialogue, restaurant l'être humain, dans la singularité de son quotidien, au cœur du fait littéraire. Le texte renferme des résonnances poétiques indéniables. Chaque portrait est en lui-même un petit poème et finit par constituer une pièce du grand puzzle de la fresque humaine qui se déroule sous nos yeux. L'objet-livre devient alors un album de photos aux allures familières et intimes qui interroge chacun de nous sur le sens de la destinée humaine.

Par ailleurs, il faut bien revenir, pour mieux la dépasser, sur l'accusation de « régionalisme » qui a été portée contre l'œuvre. Rien n'est moins régionaliste que la Trilogie niçoise, où tout prend la forme de symboles. Certes, l'inscription dans la région, dans la ville et ses traditions est éminemment présente et puissante mais elle se mue en une force qui dépasse les simples clivages d'appartenance géographique. L'universel, pour Louis Nucera, ce sont ces multitudes de « morceaux » d'humanité issues de partout et d'ailleurs, rassemblées pour constituer l'harmonie et le sens d'un tout humain, sans distinction. L'universel habite l'œuvre de Louis Nucera, en cela qu'il résulte de la sublimation des éléments de régionalisme qui nous sont offerts. Le lecteur suit l'errance du narrateur, se perd dans les dédales de la mémoire et dans son



imaginaire labyrinthique. Le texte devient alors véritable fil d'Ariane qui nous relie à l'écrivain, relié lui-même à un passé qu'il convient de conserver et de continuer à transmettre.

Pour finir, Louis Nucera, avec tout son talent original d'autodidacte de la littérature, renouvelle la question de l'Histoire dans le roman par des procédés qui n'appartiennent qu'à lui. Comme il l'a fait pour le récit, il approche l'Histoire comme une matière vivante, qu'on transmet par la parole. L'Histoire nucerienne est l'histoire des oublis et des oubliés. Elle surgit au détour d'un nom de rue, d'un slogan sur un mur, d'une rencontre, d'un souvenir. Surtout, il n'est d'Histoire sans son incarnation immédiate et spontanée dans la chair d'une femme, d'un homme, d'une famille. Le propre acte de sa transmission apparaît en lui-même aussi essentiel que les faits précis qu'elle rapporte. Dans le récit nucerien, l'Histoire se vit au présent, elle sort de la bouche du peuple car il est le seul qui puisse encore lui donner sens et avenir. La construction romanesque nucerienne offre l'apparence d'une écriture en train de naître, spontanée; elle mime ainsi la course de la vie elle-même en train d'advenir. Le lecteur en tire une impression de véracité, de vérité à nulle autre pareil. Et pourtant rien n'est plus fabriqué, mais au prix de combien de travail, que le style nucerien.

L'originalité de l'œuvre réside dans cette manière originale et toute personnelle de mélanger, dans l'intime et la chair, la vie qui poursuit sa course et l'Histoire. Cette dernière surgit en de multiples ruisseaux qui finissent par devenir torrent. Cependant, issue de la mémoire populaire, elle ne procède pas d'une mission libératrice et ne délivre pas en elle-même de progrès moral.

L'Histoire n'est pas Passé, elle est la somme de tous ceux qui nous ont précédé, qui ont souffert mais qui ont aussi connu les joies insouciantes, elle est l'avenir que nous emportons avec nous, au moment où tout un passé disparaît dans l'accélération du temps, pour affronter les inconnues qui nous attendent. Et avec le "*pessimiste hilare*", parce que nous savons d'où nous venons, nous prenons le chemin du futur avec un peu moins de peurs et de certitude de l'échec. Ou du moins avec l'idée que la protestation contre l'échec est plus importante que l'échec lui-même.

Car enfin, le pessimisme nucerien<sup>2</sup> n'est en rien renoncement à agir. L'œuvre se veut combat, un combat fort de l'expérience tirée de la vie, dans la vie, pour la vie. Certes, les mots exhalent la tendresse, l'amour, l'amitié, mais nous entendons le cri de révolte d'un homme face à sa tragique destinée.

L'être humain cherche le bonheur et le monde lui offre le malheur. La quête pascalienne affleure, mais la consolation de l'être suprême reste totalement absente et muette. La découverte du vide, la peur du mal, de la maladie, de la mort entraînent chez l'écrivain un besoin vital, un sens du devoir et d'une mission à accomplir : donner un sens moral à la vie, une éthique aux « grandes petites choses » : petits métiers, petites gens, petits sentiments... C'est en définitive une fantastique épopée humaine qui se joue devant les yeux du lecteur; ce petit peuple courageux poursuit son chemin-croisade en donnant l'exemple par le travail, le sens de la famille, de l'amour, du devoir et de la solidarité. Et par là-même, il gagne l'éternité. Il en est des personnages nuceriens de la Trilogie comme des grands personnages de la littérature. Ils accompagnent désormais le lecteur qui a pris la peine de faire leur connaissance. La frêle silhouette de Maria, « notre » grand-mère, incarne à tout jamais la femme méditerranéenne qui pétrit dans ses mains la lignée des destinées; le dos courbé d'Antoine symbolise cet « amoureux pour la vie » pour qui le temps s'est arrêté à la réception de ce télégramme tragique lui signifiant que la petite flamme restera à tout jamais éteinte; et enfin, chacun se plaît à rêver à la merveilleuse histoire d'amour des deux amants niçois du kiosque à musique, désormais mythiques.

L'autobiographie, et c'est à elle que l'on revient, serait ici mise au service de l'intérêt d'une mémoire collective, addition de mémoires singulières et aussi de l'affirmation d'une grande épopée humaine commune. Par-là se définirait la mission de l'écrivain, grand lecteur de Cioran, d'ériger une morale au sein de la fiction.

Dans cette perspective, nous voici fort loin de l'étroite case de la littérature régionaliste dans laquelle d'aucuns voudraient enfermer la Trilogie. Bien sûr, il y a les décors, les parfums, les traditions de Nice et de la Méditerranée, la langue, l'accent, les mets, les figures hautes en couleur. Mais si cet ancrage méditerranéen apporte peut-être plus de sens tragique, au sens grec du terme, au récit et à ses héros, comment ne

---

<sup>2</sup> A l'interrogation du questionnaire de Marcel Proust : « *L'état présent de mon esprit ?* », Louis Nucera répond, sans appel : « *Le désespoir* ». *Questionnaire de Marcel Proust, op. cit.*, feuillet 2. Voir Annexes, p. 162.

pas voir que la tragédie ici à l'œuvre est celle, universelle, de la condition humaine, celle de Prométhée enchaîné, celle de Sisyphe roulant son rocher ?

Au moment de quitter l'œuvre, et après l'avoir tant interrogée, il est évidemment tentant, même si l'exercice est difficile, de vouloir la juger. Le plaisir qui fut le nôtre durant quatre années ne doit pas pour autant nous empêcher d'interroger quelques « fragilités » de cette œuvre. Le lecteur qui vient de refermer la Série niçoise peut ressentir une sorte de tournis d'avoir suivi le narrateur dans ce dédale mémoriel et cette errance labyrinthique dépourvue d'intrigue. Les incessantes interventions et interrogations existentielles de l'auteur narrateur, avec leurs procédés de style cumulatifs, que parfois nous anticipons au détour de la page – métaphores, traits d'ironie, aphorismes -, peuvent finalement laisser entendre un moralisme quelque peu suranné et un certain conservatisme social, il faut bien le dire. Ces bons sentiments peuvent-ils encore avoir un sens et une quelconque valeur d'exemple au regard de l'Histoire qui continue à se jouer en ce XXI<sup>ème</sup> siècle ?



59. Les passions de Louis : les chats, les livres et... Suzanne

Néanmoins, et c'est ce que nous voulons retenir, Louis Nucera a inventé un genre hybride, reconnaissable entre tous, qui ne peut laisser le lecteur indifférent. Soulignons une dernière fois, au terme de cette étude, le foisonnement du puzzle littéraire que nous venons de tenter de reconstituer : galerie de personnages, véritables héros mythiques populaires ; voix intime d'un monologue intérieur dont nous saurons à tout jamais reconnaître dès les premiers mots la tonalité et l'accent ; irruption d'une Histoire et d'exigences morales qui nous imposent de réviser la nôtre, et qui devraient interpeller notre affligeante vie politique actuelle et nous aider à être plus clairvoyants sur les temps à venir ; réflexion sur la création littéraire dont on nous offre le canevas en action ; multitudes de petites chroniques vivantes qui rebondissent sans cesse au fil du texte... Une voix originale et toute personnelle se fait entendre au travers de ces trois courts romans, dans un style qui mêle avec bonheur la langue la plus recherchée et le parler populaire, sans que jamais cette voix ne nous paraisse fabriquée ou surfaite. Cette « *petite musique* », à nulle autre pareille, ne doit pas s'éteindre...

Aussi, il nous vient une dernière question : cette œuvre singulière aura-t-elle la postérité qu'elle mérite ? Ces réponses artisanales, réductible à aucune autre, aux questions littéraires et philosophiques de notre époque, mais qui sont de fait celles de toutes les époques, ces réponses originales, solitaires, frêles, à l'équilibre miraculeux - qui se perdra quelque peu dans la suite de l'œuvre quand l'invention d'un genre si personnel creusera si obstinément son sillon qu'elle deviendra parfois filon - résisteront-elles au rouleau compresseur des grandes modes, actuelles et à venir, d'une littérature de l'excès et du déjanté ?

Parions que cette petite musique fragile, ce cri profondément humain de l'individu face à sa condition, sauront remuer et émouvoir longtemps encore par leur évidence - pourtant si travaillée - d'authenticité.



# BIBLIOGRAPHIE

## I - Œuvres de Louis Nucera

### A. Corpus

- *Avenue des Diables-Bleus*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, 1979.
- *Chemin de la Lanterne*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, 1981.
- *Le Kiosque à musique*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, 1984.

### B. Corpus élargi

- « Derrière les néons de la façade », *Le Patriote*, 23 décembre 1962.
- *L'Obstiné*, Paris, Éditions Julliard, 1970.
- *Le Greffier*, Paris, Éditions Julliard, 1971.
- *Cocteau – Moretti : l'âge du verseau*, Paris, Éditions Jean-Claude Lattès, 1973.
- *Les chats « Il n'y a pas de quoi fouetter un homme »*, Paris, Éditions Julliard, (Collection Idée Fixe), 1973.
- Louis Nucera, « Rencontre avec Cioran », *Le Magazine Littéraire*, N° 83, décembre 1973.
- *L'Ami*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, 1974.
- *Dora, dans l'enfer du camp de concentration où les savants nazis préparaient la conquête de l'espace*, en collaboration avec Jean Michel, Paris, Éditions Jean-Claude Lattès, 1975.
- *Le Roi René*, Paris, Éditions Le Sagittaire, 1976 (réédition : Paris, Éditions de la Table Ronde, 2008).
- *La Kermesse aux idoles*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, 1977.
- *Les Roues de la fortune*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, 1980.
- *Entre chien et chat*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, 1983.
- *Mes Rayons de soleil*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, 1987.

- *Villages perchés de Provence et de la Riviera*, en collaboration avec la photographe américaine Cuchi White, Paris, Éditions Arthaud, 1988.
- *La Chanson de Maria*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, 1989.
- *Principauté de Monaco*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, 1990.
- *Le Ruban rouge*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, 1991.
- *Sa Majesté le chat, essai*, Paris, Éditions L'Archipel, 1992.
- *Carriera dei « Diables Bleus »* (Traduction en Nissart, par Gusto Pagnuzzi, du roman *Avenue des Diables-Bleus* de Louis Nucera), Nice, Éditions Grasset, *Institut d'études niçoises*, 1993.
- *Mes Ports d'attache*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle (Collection Archipoche), 1994.
- *Tendrement chat*, Paris, Éditions Au Chat Mage, 1996.
- *Ils s'aimaient*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, 1998.
- *Saint-Malo, le rêve breton d'une enfance niçoise*, Saint-Malo, Éditions Cristel, 1998.
- *Une Bouffée d'air frais*, Paris, Éditions Le Cherche midi (Collection Amor Fati), 2000.
- *Les Contes du lapin agile*, Paris, Éditions Le Cherche midi, 2001, [réédition : Paris, Éditions Gallimard (Collection Folio), 2002].
- *Brassens, délit d'amitié*, présenté et préfacé par Bernard Morlino, Paris, Éditions L'Archipel (Collection Archipoche), 2001 (édition revue et augmentée : 2006).
- *Louis Nucera, La Mémoire d'un siècle*, conférences de Louis Nucera rassemblées par Nicole Vaillant Dubus, Nice, Éditions Vaillant, 2006.
- *Le Goût de Nice*, avec Jacques Barozzi, Louis Aragon et Max Gallo, Paris, Éditions Mercure de France, 2008.
- *Raph Gatti*, avec Nicole Laffont et Serge Perottino, Nice, Éditions Galerie Sapone, 2013.

### **C. Textes inédits (Archives Suzanne Nucera)**

- « Avenue (De l') des Diables-Bleus au Chemin de la Lanterne », manuscrit, 5 feuillets numérotés de 1 à 5. Sans titre. Titre donné par nous en fonction des précisions apportées dans la conférence « Influence (L') d'une ville sur celui qui écrit ». Conférence donnée au Centre Universitaire Méditerranéen de Nice en 1988.

- « Ce jour-là », tapuscrit, 6 feuillets numérotés de 1 à 6, non daté.
- « Côte (La) d'Azur. Pour Anne de Marolles », manuscrit, 6 feuillets (3 de texte, 3 de brouillon du texte). Sans titre. Titre-dédicace donné par nous à partir de la mention manuscrite sous le texte. Non daté.
- « Du côté de Chateaubriand et de Céline », manuscrit, 5 feuillets numérotés de 1 à 5. Non daté.
- « Il y a ceux qui trouvent fort bien (A propos de Céline) », manuscrit, 9 feuillets, seuls les 7 premiers sont numérotés de 1 à 7. Sans titre. Titre donné par nous à partir de l'incipit. Non daté.
- « Influence (L') d'une ville sur celui qui écrit », tapuscrit, 29 feuillets retravaillés par l'auteur, conférence donnée au Centre universitaire Méditerranéen de Nice, printemps 1989. Sans titre. Titre donné par nous à partir du thème de la conférence évoqué dans le tapuscrit, p. 20.
- *Journal*, Cahier 1, 37 feuillets manuscrits numérotés de 1 à 37, 1969. Archives Suzanne Nucera.
- *Journal*, Cahier 2, 48 feuillets manuscrits numérotés de 1 à 48, 1977. Archives Suzanne Nucera.
- *Journal*, Cahier 3, 32 feuillets manuscrits [Les 11 premiers ne sont pas numérotés, les 15 suivants sont numérotés de 1 à 15, les 6 derniers ne sont pas numérotés.], 1994. Archives Suzanne Nucera.
- « J'ai rencontré Victor Hugo », manuscrit sans titre. Titre donné par nous. 4 feuillets manuscrits. Non daté.
- *Notes (politique)* [Titre manuscrit orthographié ainsi. Nous précisons.], Cahier manuscrit, 1960 - 1961.
- « Questionnaire de Marcel Proust », réponses manuscrites de l'auteur sur un tapuscrit photocopie de 3 feuillets. Non daté.
- « Questionnaire sur la littérature, *Je ne suis pas à même de répondre* », 3 feuillets tapuscrits et 2 feuillets manuscrits. Texte sans titre. Titre donné par nous à partir de l'incipit. Non daté.
- « Toi qui as la plume facile », manuscrit sans titre. Titre donné par nous à partir de l'incipit. 3 feuillets non numérotés. Non daté.



- « Un écrivain dans la vie », manuscrit sans titre. Titre donné par nous. Conférence donnée au Danemark (mention ajoutée par Suzanne Nucera et confirmée par l'auteur dans le texte lui-même). Non daté.
- « Un écrivain dans la vie et dans la ville où il est né », 3 feuillets tapuscrits numérotés de 2 à 4 (le feuillet 1 est manquant). Sans titre. Titre donné par nous à partir du thème de la conférence évoqué dans un ajout manuscrit au bas de la page 1. Non daté.

## **D. Entretiens**

- CAMY Gérard, « La parole est à Louis Nucera », entretien radiophonique sur les ondes de RTL Fréquence Sud, le 20 octobre 1986, extraits parus dans la revue *Ecrire de l'école à l'Université*, n°2, 1986, CNDP/CRDP NICE. Archives Suzanne Nucera.
- CAMY Gérard, « Rencontre avec Louis Nucera : l'amour de la "belle langue" », *L'Eveil Hebdo*, N° 494.
- GIRARD Jean-Pierre, « Une Heure avec... Louis Nucera », *Bulletin du Club Alpin Français*, 1<sup>er</sup> trimestre 1991. Archives Suzanne Nucera.
- MAUREL Jean-Pierre, « Entretien avec Louis Nucera », *Le Sélerai*, tapuscrit, 6 feuillets corrigés et enrichis de la main de l'écrivain. Non daté. Archives Suzanne Nucera.

# **II – Ouvrages, articles critiques ou biographiques sur Louis Nucera et sur son œuvre**

## **A. Œuvres biographiques**

- ASSÉO André, *Louis Nucéra, L'homme-passion*, Monaco, Éditions du Rocher, 2006.
- ASSÉO André, *Que sont mes amis devenus... Brassens, Gary, Kessel et les autres...*, Paris, Éditions Le Cherche midi, 2013.
- KESSEL Joseph, Préface à *L'Obstiné* de Louis Nucera, Paris, Éditions Julliard, 1970.

- MORLINO Bernard, *Louis Nucera, achevé d'imprimer*, Bordeaux, Éditions Le Castor Astral, 2001.
- VAILLANT DUBUS Nicole, *Il était une fois Louis Nucera*, Nice, Éditions Vaillant, 2005.

## **B. Travaux universitaires**

- HENNEQUIN Christiane, *Une ville, une œuvre : la ville de Nice à la lumière des romans de Louis Nucera*, Mémoire de maîtrise sous la direction de Roger Chemain et Robert Costantini, Université de Nice, 1994, non publié.

## **C. Choix d'articles sur *Avenue des Diables-Bleus***

- BRINCOURT André, « Louis Nucera ne triche pas », *Le Figaro*, Juin 1979.
- GALLO Max, « Les diables pieux de Nucera », *L'Express*, Juin 1979.
- GRISOLIA Michel, « Avenue des Diables Bleus », *Nouvel Observateur*, 20 août 1979.
- HUMBOURG Paul, « L'héroïne du dernier Nucera ne le lira pas... elle ne sait pas lire », *France-Soir*, 13 juin 1979.
- MACAIGNE Pierre, « Les anges pathétiques de Louis Nucera dans *L'avenue des Diables Bleus* », *Le Républicain lorrain*, 8 septembre 1979.
- MATIGNON Renaud, « Louis Nucera : le temps perdu », *Le Figaro*, 2 décembre 1981.
- NOËL Jean-François, « Louis Nucera : L'Avenue des Diables Bleus ? Je l'ai dans la peau », *Le Journal des livres*, 5 juillet 1979.
- PONS Anne, « Un nouvel attrape-cœur », *Le Point*, 28 mai 1979.
- PUDLOWSKI Gilles, « Louis Nucera : la bonne adresse », *Les Nouvelles littéraires*, 7 juin 1979.
- SCOTT François, « Louis Nucera dévisage ses fantômes », *Le Monde*, Le Monde des livres, 8 juin 1979.
- VIGNEAUX Jean, « On n'en finit jamais d'épeler son enfance », *Pourquoi pas ?*, 19 juillet 1979.

### **III - Ouvrages critiques d'analyses littéraires, théoriques ou méthodologiques**

#### **A. Les genres littéraires**

- BARTHES Roland, BOOTH Wayne C., HAMON Philippe, KAYSER Wolfgang, *La poétique du récit*, recueil réalisé sous la direction de Gérard Genette et Tzvetan Todorov, Paris, Éditions Seuil (Collection Points Essais), 1977.
- BETTELHEIM Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1976 (réédition Pocket : 1999).
- COMBE Dominique, *Les Genres littéraires*, Paris, Éditions Hachette (Collection Contours littéraires), 1992.
- GENETTE Gérard et al., *Théorie des genres*, ouvrage collectif, Paris, Éditions Seuil (Collection Points Littérature), 1986.
- POULET Georges, « Piranèse et les poètes romantiques français », dans *Trois essais mythologiques*, Paris, Éditions Corti, 1985.
- TADIÉ Jean-Yves, *Le Récit poétique*, Paris, Éditions Gallimard (Collection Tel), 1994.

#### **B. La critique générale**

- BACHELARD Gaston, *La poétique de la rêverie*, Paris, Éditions Presses Universitaires de France, 3<sup>e</sup> édition, 1965.
- BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Éditions Presses Universitaires de France, 1957.
- BARTHES Roland, *Critique et vérité*, Paris, Éditions Seuil, 1966.
- BARTHES Roland, *S/Z*, Paris, Éditions Seuil (Collection « Points »), 1976.
- BIASI (de) Pierre-Marc, *La Génétique des textes*, Paris, Éditions Armand COLIN (Collection Littérature), 2005.
- BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire* (1955), Paris, Éditions Gallimard (Collection Folio/ Essais), 1988.

- DUFOUR Philippe, *Le réalisme*, Paris, Éditions Presses Universitaires de France, 1998.
- ELIADE Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Éditions Gallimard (Collection Folio/Essais), 1991.
- FONTANIER Pierre, *Les Figures du discours* (1821 à 1830), préface de Gérard Genette, Paris, Éditions Flammarion, 1968 (Réédition Collection « Champs classique », 2009).
- FREUD Sigmund, « Le Créateur littéraire et la fantaisie », *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Éditions Gallimard, 1985.
- GARAUDY Roger, *D'un réalisme sans rivage, Picasso, Saint-John Perse, Kafka*, Préface de Louis Aragon, Paris, Éditions Plon, 1963.
- GENETTE Gérard, *Figures I*, Paris, Éditions Seuil, 1966.
- GENETTE Gérard, *Figures II*, Paris, Éditions Seuil, 1969.
- GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions Seuil, 1972.
- GENETTE Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Éditions Seuil, 1991.
- GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Éditions Seuil (Collection Poétique), 1987 (réédition : 2002).
- GRACQ Julien, *En lisant, en écrivant*, Paris, Éditions José Corti, 1981.
- PACHET Pierre, *La force de dormir*, Paris, Éditions Gallimard, NRF (Collection Essais), 1988, pp. 141-142.
- RICARDOU Jean, *Problèmes du nouveau roman, Essais*, Paris, Éditions Seuil (Collection Tel Quel), 1967.
- RICHARD Jean-Pierre, *Microlectures*, Paris, Éditions Seuil, 1979.
- RICOEUR Paul, *Temps et récit*, Paris, Éditions Seuil (Collection Essais), 1983.
- ROY Claude, *Défense de la littérature*, Paris, Éditions Gallimard, NRF (Collection « Idées »), 1968.
- SARTRE Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Éditions Gallimard (Collection Folio/Essais), 1989.
- TADIÉ Jean-Yves, *La Critique littéraire au XXème siècle*, Paris, Éditions Belfond, 1987.

## C. Critiques d'œuvres

- ALLUIN Bernard, *Martin du Gard romancier*, Paris, Éditions Aux amateurs de livres, 1989.
- BALLESTRA-PUECH Sylvie, « Les îles Parques, de Valéry à Saint-John Perse : destin et insularité », *L'Insularité*, études rassemblées par Mustapha TRABELSI, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, Centre de recherche sur les Littératures modernes et Contemporaines, 2005.
- BALLESTRA-PUECH Sylvie, *Lecture de La Jeune Parque*, Paris, Éditions Klincksieck (Collection Bibliothèque contemporaine), 1993.
- BARTHES Roland, *Sade, Fourier, Loyola* (1971), Paris, Œuvres complètes, II, Éditions Seuil, 1994.
- BELLOSTA Marie-Christine, *Céline ou l'art de la contradiction*, lecture de *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Éditions Presses Universitaires de France (Collection Littératures modernes), 1990.
- BIASI (de) Pierre-Marc, *Gustave Flaubert, une manière spéciale de vivre*, Paris, Éditions Grasset, 2009.
- BORNECQUE Pierre, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, Paris, Éditions Hatier (Collection Profil d'une œuvre), 1994.
- CAILLOIS Roger, préface à *Labyrinthes* (traduction partielle de *L'Aleph*), Jorge Luis Borges, *Œuvres complètes*, Vol. 1, Paris, Éditions Gallimard (Collection Bibliothèque de la Pléiade), 2010.
- DESCHARMES René, *Flaubert, sa vie, son caractère, et ses idées avant 1857* (1909), Genève, Éditions Slatkine Reprints, 1993.
- DURAND Jean-François, *Jean Giono le Sud imaginaire*, Avant-Propos, Aix-en-Provence, Éditions Edisud (Collection du Centre des Écrivains du Sud), 2003.
- KRISTEVA Julia, *Théorie d'ensemble*, analyse du *Jehan de Saintré*, ou *Sémiotikè, recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions Seuil, 1969.
- LELLOUCHE Raphaël, *Borges ou l'hypothèse de l'auteur*, Paris, Éditions Balland, 1989.
- MICHINEAU Stéphanie, *L'autofiction dans l'œuvre de Colette*, thèse de doctorat en Littérature française, Université du Maine, soutenue le 22 juin 2007, Montréal, Éditions Publibook (Collection EPU) 2008.

- PICHOS Claude et BRUNET Alain, *Colette*, Paris, Éditions de Fallois, 1999.
- POULET Georges, « Piranèse et les poètes romantiques français » (A propos de Luzius Keller, *Piranèse et les romantiques français*, Paris, Éditions José Corti, 1966), dans *Trois essais mythologiques*, Paris, Éditions José Corti (3<sup>e</sup> édition), 1985.
- ROMAN Myriam et BELLOSTA Marie-Christine, *Les Misérables, roman pensif*, Paris, Éditions Belin (Collection Lettres Sup), 1995.
- TASSEL Alain, *La Création romanesque dans l'œuvre de Joseph Kessel*, Paris, Éditions L'Harmattan (Collection Espaces littéraires), 1997.
- TASSEL Alain (Dir.), *Les « Souvenirs » d'Henri Bosco : entre autobiographie et fiction*, Paris, Éditions L'Harmattan (Collection Revue NARRATOLOGIE N° 11), 2012.
- THOREL-CAILLETEAU Sylvie, *La Fiction du sens, Lecture croisée du Château, de L'Aleph et de L'Emploi du temps*, Mont-de-Marsan, Éditions InterUniversitaires, 1994.
- TODD Olivier, *André Malraux, une vie*, Paris, Éditions Gallimard, 2001.
- VIART Dominique, *Une Mémoire inquiète, La Route des Flandres de Claude Simon*, Paris, Éditions Presses Universitaires de France, 1997.
- VITOUX Frédéric, *Louis-Ferdinand Céline, Misère et Parole*, Paris, Éditions Gallimard (Collection Folio/Essais), 1973.

## **D. Le roman**

- BERTHELOT Francis, *Parole et dialogue dans le roman*, Éditions Nathan Université (Collection Fac. Littérature), 2001.
- GODARD Henri, *Le Roman modes d'emploi*, Paris, Éditions Gallimard (Collection Folio/essais), 2006.
- GOLDMANN Lucien, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Éditions Gallimard (Collection Idées), 1964.
- JOUVE Vincent, *La Poétique du roman*, Paris, Éditions SEDES (Collection Campus), 1997.
- KUNDERA Milan, *L'Art du roman*, Paris, Éditions Gallimard (Collection Folio), 1986.
- LUKÀCS Georg, *La Théorie du roman* (1916), Paris, Éditions Gonthier, 1963 (réédition Collection « Médiations » : 1979).

- MAUPASSANT Guy de, *Pierre et Jean*, Paris, Éditions Presses Pocket (Collection Lire et voir les Classiques), 1989.
- MIRAUX Jean-Philippe, *Le Personnage de roman*, Paris, Éditions Nathan Université (Collection Lettres), 1997.
- NEEFS Jacques, « L'Espace démocratique du roman », *Lire Les Misérables*, textes présentés par Anne Ubersfeld et Guy Rosa, Paris, Éditions Corti, 1985. Disponible sur le site : <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/LireLesMiserables/Neefs.pdf>
- RAIMOND Michel, *Le Roman*, Paris, Éditions Armand Colin (Collection Cursus), 1988.
- REUTER Yves, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Éditions Bordas, 1991.
- RICARDOU Jean, *Pour une théorie du nouveau roman, essais*, Paris, Éditions Seuil (Collection Tel Quel), 1971.
- ROBBE-GRILLET Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Éditions de Minuit, 1963.
- ROBERT Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Éditions Gallimard (Collection Tel), 1992.

## **E. Le portrait**

- ERMAN Michel, *La Poétique du personnage de roman*, Paris, Éditions Ellipses, 2006.
- GLAUDES Pierre et REUTER Yves, *Le Personnage*, Éditions Presses Universitaires de France (Collection Que sais-je ?), 1998.
- MIRAUX Jean-Philippe, *Le portrait littéraire*, Paris, Éditions Hachette supérieur (Collection Lettres ancrages), 2003.
- MONTALBETTI Christine, *Le Personnage*, Paris, Éditions Flammarion, 2012.

## **F. Le roman historique**

- BALLESTRA PUECH Sylvie, « Fil du récit, trame historique et toile fatidique dans *Un conte de deux villes*, de Charles Dickens », dans *Problèmes du roman historique*, Aude Déruelle et Alain Tassel, Paris, Éditions L'Harmattan, 2005.
- BERNARD Claudie, « Le roman historique, une tranche d'Histoire : À propos de Patrick Rambaud », dans PEYRACHE-LEBORGNE Dominique et COUÉGNAS Daniel

(Sous la direction de), *Le Roman historique. Récit et histoire*, Nantes, Éditions Pleins Feux, 2000.

- CERTEAU (de) Michel, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Éditions Gallimard (Collection Folio/Histoire), 1975.

- DÉRUELLE Aude et TASSEL Alain (Sous la direction de), *Problèmes du roman historique*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2005.

- DURAND-LE GUERN Isabelle, *Le Roman historique*, Paris, Éditions Armand Colin, 2008.

- GENGEMBRE Gérard, *Le Roman historique*, Paris, Éditions Klincksieck, 2006.

- LAURENTI Delphine, « L'Histoire aux frontières du dire », dans *Problèmes du roman historique*, DÉRUELLE Aude et TASSEL Alain, Paris, Éditions L'Harmattan, 2005.

- LUKÀCS Georg, *Le Roman Historique*, 1937. Traduction française : Paris, Éditions Payot, 1965 (réédition Éditions Payot et Rivage : 2007).

- McINTOSH Fiona, « Cadres narratifs et préfaces scottiens : l'H/histoire dans les *Waverley Novels* », dans PEYRACHE-LEBORGNE Dominique et COUÉGNAS Daniel (Sous la direction de), *Le Roman historique. Récit et histoire*, Nantes, Éditions Pleins Feux, 2000.

- MOMBERT Sarah, « *Le capitaine Fracasse*, un roman historique sans histoire ? », dans *Problèmes du roman historique*, DÉRUELLE Aude et TASSEL Alain, Paris, Éditions L'Harmattan, 2005.

- MONTANDON Alain, « Le roman historique en Allemagne au XIXe siècle », dans PEYRACHE-LEBORGNE Dominique et COUÉGNAS Daniel (Sous la direction de), *Le Roman historique. Récit et histoire*, Nantes, Éditions Pleins Feux, 2000.

- PEYRACHE-LEBORGNE Dominique et COUÉGNAS Daniel (Sous la direction de), *Le Roman historique. Récit et histoire*, Nantes, Éditions Pleins Feux, 2000.

- PEYRACHE-LEBORGNE Dominique, « L'Histoire, un scandale qui dure depuis dix mille ans, À propos de *La Storia* d'Elsa Morante », dans PEYRACHE-LEBORGNE Dominique et COUÉGNAS Daniel (Sous la direction de), *Le Roman historique. Récit et histoire*, Nantes, Éditions Pleins Feux, 2000.

- VIALA Fabienne, « *Le Roman à histoire* de Marguerite Yourcenar », dans *Problèmes du roman historique*, DÉRUELLE Aude et TASSEL Alain, Paris, Éditions L'Harmattan, 2005.



## G. Autobiographie, écriture de soi

- BEAUJOUR Michel, *Miroirs d'encre*, Paris, Éditions Seuil (Collection Poétique), 1980.
- BERGOUNIOUX Pierre, *La puissance du souvenir dans l'écriture*, Nantes, Éditions Pleins Feux, 2000.
- COLONNA Vincent, *Autofictions et autres mythomanies littéraires*, Toulouse, Éditions Tristram, 2004.
- COLONNA Vincent, *L'Autofiction (Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature)*, Doctorat de l'EHESS (Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales), sous la direction de Gérard Genette, 1989, disponible sur : [tel.archives-ouvertes.fr](http://tel.archives-ouvertes.fr)
- DELORY-MOMBERGER Christine, *Biographie et éducation, figures de l'individu*, Paris, Éditions Economica (Collection Anthropos), 2003.
- DOUBROVSKY Serge, *Autobiographiques, De Corneille à Sartre*, Paris, Éditions Presses Universitaires de France (Collection Perspectives critiques), 1988.
- DUJARDIN Edouard, *Les lauriers sont coupés*, Paris, Éditions U.G.E. (Collection 10/18), 1968.
- GUSDORF Georges, *Lignes de vie 1 : Les Écritures du moi, Lignes de vie 2 : Autobiographie*, 2 Vol., Éditions Odile Jacob, 1990.
- HALBWACHS Maurice, *La mémoire collective et le temps*, Cahiers internationaux de sociologie, Paris, 1947. Réédité dans les Cahiers internationaux de sociologie, Vol. 101, Paris, Éditions Les Presses universitaires de France, 1996. Une édition électronique a été réalisée par Jean-Marie Tremblay. Ce texte est disponible sur le site :  
[http://classiques.uqac.ca/classiques/Halbwachs\\_maurice/memoire\\_coll\\_et\\_le\\_temps/memoire\\_coll\\_et\\_temps.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/Halbwachs_maurice/memoire_coll_et_le_temps/memoire_coll_et_temps.pdf), 29 juillet 2004.
- HALBWACHS Maurice, *La mémoire collective* (1950), Paris, Éditions Albin Michel, édition critique établie par Gérard Namer, préface de Marie Jaisson, 1997. Disponible sur : <http://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/04/70/04/PDF/tel-00006609.pdf>
- HUBIER Sébastien, *Littératures intimes*, Paris, Éditions Armand Colin (Collection U Lettres), 2003.

- JANET Pierre, *L'évolution de la mémoire et de la notion du temps*, compte-rendu intégral des conférences d'après les notes sténographiques faites au Collège de France en 1928, Paris, Éditions A. Chahine, 1928. Édition numérique par Jean-Marie Tremblay, Collection « Les Classiques des Sciences sociales ». Ce texte est disponible sur le site : <http://bibliotheque.uqac.quebec.ca/index.htm>
- LAINÉ Alex, *Faire de sa vie une histoire*, Paris, Éditions Desclée de Brouwer, 1998.
- LE GRAND Jean-Louis, PINEAU Gaston, JOBERT Guy, « *Glossaire commenté* », *Les histoires de vie*, Tome II, Paris, Éditions L'Harmattan, 1989.
- LEJEUNE Philippe, (recueillis et présentés par), « *Cher cahier...* », témoignages sur le journal personnel, Paris, Éditions Gallimard (Collection Témoins), 1990.
- LEJEUNE Philippe, *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris, Éditions Seuil (Collection Poétique), 1980.
- LEJEUNE Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Éditions Seuil (Collection Poétique), 1975 (Nouvelle édition, « Points » : 1996).
- LEJEUNE Philippe, *L'Autobiographie en France*, Paris, Éditions Armand Colin (Collection Cursus), 1971, (2<sup>ème</sup> édition : 1998).
- LEJEUNE Philippe, *Moi aussi*, Paris, Éditions Seuil (Collection Poétique), 1986.
- LEJEUNE Philippe, *Signes de vie. Le Pacte autobiographique 2*, Paris, Éditions Seuil, 2005.
- LEJEUNE Philippe, *Un journal à soi. Histoire d'une pratique*, Philippe Lejeune et Catherine Bogaert, Paris, Éditions Textuel, 2003.
- MAFFESOLI Michel, *Du Nomadisme, vagabondages initiatiques*, Paris, Éditions L.G.F., Le Livre de Poche (Collection Biblio-Essais), 1997.
- MILLION-LAJOINIE Marie-Madeleine, *Reconstruire son identité par le récit de vie*, Paris, Éditions L'Harmattan (Collection Logiques sociales), 1999.
- PINEAU Gaston et JOBERT Guy, *Histoires de vie*, Tome II, Paris, Éditions L'Harmattan, 1989.
- SIMONET-TENANT Françoise, *Le Journal intime*, Paris, Éditions Téraèdre, 2004.
- STAROBINSKI Jean, *La Relation critique*. Paris, Éditions Gallimard, 2001.
- TOUZIN Marie-Madeleine, *L'Écriture autobiographique*, Paris, Éditions Bertrand-Lacoste (Collection Parcours de lecture), 1993.

## H. Aphorismes

- BLANCHOT Maurice, *L'Entretien infini, II, L'expérience limite*, Paris, Éditions Gallimard, 1969.
- OUELLET Pierre, *Chutes, La Littérature et ses fins*, Montréal, Éditions de l'Hexagone (Collection Essais Littéraires), 1990.

## IV- Sciences humaines

### A. Histoire et civilisations (essais, témoignages)

- A.C.L.P. (Association Culture et Loisirs du port), *Le port de Nice et ses dockers*, Nice, Éditions Serre, 2009.
- ANDRIEU René, *Du bonheur et rien d'autre*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1975.
- ANSELME (d') Jacques Bernard Joseph Modeste, *Mémoire pour le général Danselme, IIème rapport en réponse au rapport des commissaires de la Convention nationale (1793)*, Éditions Hachette Livre BNF, 2013.
- ASTRUC (Le Sous-Lieutenant de réserve), *Historique du 163<sup>ème</sup> régiment d'infanterie*, Sarrebruck, Éditions Schaal & Cie, Imprimerie du « Nouveau courrier de la Sarre », sans précision de date.
- BAUDIN André, PHILIPPE Jérôme, *Une histoire populaire de la Côte d'Azur (1968-2000)*, Tome IV, Nice, Éditions Les Amis de la liberté, 2014.
- BERGER Joseph, *Le Naufrage d'une génération*, traduit de l'anglais par Jacqueline Bernard et Philippe Monod, Paris, Éditions Denoël, 1974.
- BLOCH Marc, *Apologie pour l'Histoire ou Métier d'Historien, Cahier des Annales, 3*, Éditions Armand Colin, Paris, 1949 (2<sup>ème</sup> édition : 1952).
- BRAUDEL Fernand, *Histoire et Sciences sociales, La longue durée*, dans *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 13<sup>e</sup> année, N° 4, 1958.

- BRAUDEL Fernand, « Histoire et sociologie », dans *Traité de sociologie*, publié sous la direction de Georges Gurvitch, Paris, Éditions Les Presses Universitaires de France, 1958.
- BRAUDEL Fernand, *Civilisation matérielle, économique et capitalisme XVe – XVIIIe siècle*, Paris, Éditions Armand Colin, 1979.
- BRAUDEL Fernand, *La Méditerranée L'espace et l'histoire*, Paris, Éditions Flammarion (Collection Champs histoire), 1985 (publié pour la première fois en 1977 par Arts et métiers graphiques dans une édition illustrée).
- BRAUDEL Fernand, *La Méditerranée L'espace et les hommes*, Paris, Arts et métiers graphiques, 1977.
- BUBER-NEUMANN Margarete, *Déportée en Sibérie*, Paris, Éditions Seuil, 1949 [Réédition Éditions Seuil (Collection Points), 2004].
- CAMPESINO (EL), *Jusqu'à la mort, Mémoires*, Paris, Albin Michel, 1978.
- CASTORIADIS Cornelius, *L'Institution imaginaire de la société*, Paris, Éditions Seuil, 1975.
- CEDERHOLM Boris, *Au pays du NEP et de la Tcheka*, Paris, Éditions Taillandier, 1928.
- CHALAMOV Varlam, *Récits de la Kolyma*, Paris, Éditions François Maspero, 1980 (réédition : Paris, Éditions La Découverte / Fayard : 1986).
- COURTOIS Stéphane (Sous la direction de), ouvrage collectif, *Le Livre noir du communisme, Crimes, terreur, répression*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1997.
- DELPERRIÉ de BAYAC Jacques, *Les Brigades internationales*, Paris, Éditions Fayard, 1968.
- *Dictionnaire historique et biographique du Communisme dans les Alpes-Maritimes (XXème siècle)*, Ouvrage collectif, *Les Amis de la Liberté*, Éditions Book-e-book, 2011.
- DREYFUS Michel, GROPPPO Bruno, INGERFLOM Claudio Sergio, LEW Roland, PENNETIER Claude, PUDAL Bernard, WOLIKOW Serge (Sous la direction de) *Le Siècle des communismes*, ouvrage collectif, Paris, Éditions de l'Atelier/Éditions ouvrières, 2000, réédition au Seuil (Collection Points/Histoire), 2004.
- DUBY Georges et BRAUDEL Fernand, *La Méditerranée Les hommes et l'héritage*, Paris, Éditions Flammarion (Collection Champs histoire), 1986.
- DUBY Georges, *L'Histoire continue*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1991.

- DUBY Georges, *Le Dimanche de Bouvines, 27 juillet 1214*, Paris, Éditions Gallimard (Collection Folio/Histoire), 1973.
- ERCOLI M. [TOGLIATTI Palmiro], *Particularités de la révolution espagnole*, Paris, Éditions Bureau d'éditions, 1936.
- FABRE Stéphane, *La Colonie italienne de Nice, 1860-1914*, mémoire de maîtrise sous la direction de Ralph Jean-Claude SCHOR, Université de Nice, 1988. Non publié.
- FEBVRE Lucien, *Combats pour l'histoire*, Paris, Éditions Armand Colin, 1953. Édition électronique réalisé par Réjeanne Brunet-Toussaint et Jean-Marie Simonet dans la collection « Les Classiques des sciences sociales », texte disponible sur le site : [http://www.uqac.ca/Classiques\\_des\\_sciences-sociales/](http://www.uqac.ca/Classiques_des_sciences-sociales/)
- FISCHLER Claude (Sous la direction de), *Les Alimentations particulières, Mangerons-nous encore ensemble demain ?*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2013.
- FONTAINE Thomas, *Chronologie : répression et persécution en France occupée : 1940-1944*, 42 pages, Éditions Online Encyclopedia of Mass Violence, Science-Po, 2009, disponible sur le site : <http://www.massviolence.org/Chronologie-Repression-et-persecution-en-France-occupee>
- FOURASTIE Jean, *Les trente Glorieuses ou la révolution invisible de 1946 à 1975* (1979), Paris, Éditions Fayard (Collection Pluriel), 2011.
- FUKUYAMA Francis, *La fin de l'histoire et le dernier homme*, Paris, Éditions Flammarion, 1992.
- FURET François (avec Denis Richet), *La Révolution*, Paris, Éditions Fayard, 1965 [2<sup>e</sup> édition : *La révolution française*, Éditions Hachette Littératures (Collection Pluriel)], 1999.
- FURET François, *Le Passé d'une illusion, Essai sur l'idée communiste au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions Robert Laffont (Collection Bouquins), 1995.
- FURET François, *Penser le XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions Robert Laffont (Collection Bouquins), 2007.
- GORKIN Julien, *Les Communistes contre la révolution espagnole*, Paris, Éditions Belfond, 1978.
- GUILBEAUX Henri, *Du Kremlin au cherche-midi*, Paris, Éditions Gallimard, 1933.
- GUINZBOURG Evguénia Sémionovna, *Le vertige*, Paris, Éditions Seuil (Collection Points), 1967 (réédition : 1997).

- HALPHEN Louis, *Introduction à l'histoire*, Paris, Éditions Presses Universitaires de France, 1946. Édition électronique réalisée par Pierre Palpant dans le cadre de la collection : « Les Classiques des sciences sociales » dirigée par Jean-Marie Tremblay, disponible sur le site : <http://bibliothèque.uqac.ca/>
- ISNARD Pierre, *Considérations sur le dialecte niçois et le rattachement à la France*, Nice, 1960, extraits disponibles sur le site : <http://www.paisnissart.com/>
- ISTRATI Panaït, *Vers l'autre flamme, confession pour vaincus* (1929), Paris, Éditions Gallimard, 1987.
- KOLAKOWSKI Leszek, *L'Esprit révolutionnaire*, Paris, Éditions Complexe, 1978.
- KRAVTCHENKO Victor Andreïevitch, *J'ai choisi la liberté, La vie publique et privée d'un haut fonctionnaire soviétique*, Paris, Éditions Self, 1947.
- LAZZAROTTI Olivier, *La condition géographique*, Paris, Éditions Belin, 2006.
- LIAUTAUD René, *Histoire du pays niçois*, Monaco, Éditions du rocher, 1971.
- LIPPER Elinor, *Onze ans dans les bagnes soviétiques*, Paris, Éditions Nagel, 1950.
- LÜDTKE Alf (sous la direction de), *Histoire du quotidien*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1989 (réédition : 1994).
- MORA Sylvestre et ZWIERNIAK Pierre, *La Justice soviétique*, Rome, Éditions Magi-Spinelli, 1945.
- NICOLAEVSKI Boris I., *Les dirigeants soviétiques et la lutte pour le pouvoir*, Paris, Éditions Les Lettres nouvelles, 1969.
- NOVICK Peter, *L'Épuration française (1944-45)*, Paris, Éditions Balland, 1985.
- ORWELL George, *Hommage à la Catalogne* (1938), Paris, Éditions Champ Libre, 1982.
- PANICACCI Jean-Louis, *En territoire occupé. Italiens et Allemands à Nice 1942-1944*, Paris, Éditions Vendémiaire, 2012.
- PIETRI Antoine, *Le Paillon torrent de Nice, Essai d'étude d'un cours d'eau des Préalpes méditerranéennes*, thèse sous la direction d'Ernest Benevent, soutenue en 1955, Faculté des Lettres et des Sciences d'Aix-en-Provence. Le texte de la thèse est disponible sur : [www.cg06.fr/document/?f=decouvrir...](http://www.cg06.fr/document/?f=decouvrir...)
- PORETSKI Elisabeth K., *Les Nôtres : vie et mort d'un agent soviétique*, Paris, Éditions Denoël, 1969 (réédition : Arles, Actes Sud, 1997).
- REGLER Gustav, *Le Glaive et le fourreau*, Arles, Actes Sud, réédition de 1999.

- ROBERT Sylvie, *Rôle des langues dans l'intégration et la constitution de l'identité des immigrés italiens et de leurs descendants*, Master 1, Français langue étrangère, Université Stendhal, Grenoble, non paginé, 2009
- ROUSSET David, *L'Univers concentrationnaire*, Paris, Éditions Le Pavois, 1946 (réédition : Paris, Éditions de Minuit, 1965).
- SAVARIUS Vincent, *Volontaires pour l'échafaud*, Paris, Éditions Julliard, 1963.
- SCHOR Ralph Jean-Claude (sous la direction de), *Dictionnaire historique et biographique du comté de Nice*, Collection *Encyclopædia Niciensis*, Nice, Éditions Serre, 2002
- SCHOR Ralph Jean-Claude, *Nice pendant la guerre de 1914-1918*, Paris, Éditions *La Pensée universitaire*, 1964 [Nous avons retrouvé dans la bibliothèque de Louis Nucera un exemplaire universitaire de ce Diplôme d'Études supérieures, soutenu en juin 1963 à l'Université de Nice. Archives Suzanne Nucera].
- SCHOTTLER Peter, « Mentalités, idéologies, discours », dans *Histoire du quotidien*, ouvrage collectif sous la direction d'Alf LÜDKTE, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1989 (réédition : 1994).
- SERGE Victor, *Mémoires d'un révolutionnaire et autres écrits politiques 1908-1947*, Paris, Éditions Robert Laffont (Collection Bouquins), 2001.
- SKOUTELSKY Rémi, *L'Espoir guidait leur pas*, Paris, Éditions Grasset, 1998.
- STRYIENSKI Casimir, *Mesdames de France : les filles de Louis XV, documents inédits*, Éditions Emile-Paul, 1910.
- TCHERNAVINA Tatiana, *Échappés du Guépéou*, traduit du russe par V. Samaret et S. Campaux, Paris, Éditions Payot, 1933.
- TEULIERES Laure, « Mémoires et représentations du temps de guerre dans le Midi toulousain », dans *Les Italiens en France depuis 1945*, ouvrage collectif sous la direction de Marie-Claude BLANC-CHALÉARD, Éditions Presses Universitaires de Rennes, (Collection Histoire), 2003.
- THOREZ Maurice, *Œuvres*, Tome 21, Paris, Éditions sociales, 1963.
- WEISSBERG Alexandre, *L'Accusé*, Paris, Éditions Fasquelle, 1953.
- WELVERT Eugène, *Autour d'une dame d'honneur : Françoise de Chalus, duchesse de Narbonne (1734-1821)*, Paris, Éditions Calmann-Lévy, 1910.

## B. Philosophie

- ARENDT Hannah, *Les Origines du totalitarisme* (1951), Paris, Éditions Seuil (Collection Points), 1972.
- FOUCAULT Michel, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Éditions Gallimard, 1969.
- CAMUS Albert, *L'Homme révolté, Essais* (1951), Paris, Éditions Gallimard (Collection Bibliothèque de la Pléiade), 1965.
- DERRIDA Jacques, *Spectres de Marx*, Paris, Éditions Galilée, 1993
- GLUCKSMANN André, *La cuisinière et le mangeur d'hommes – Essai sur l'Etat, le marxisme et les camps de concentration*, Paris, Éditions Seuil, 1975.
- HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, *La Raison dans l'histoire*, Éditions U.G.E. (Collection 10/18), 1965, [réédition : Éditions Pocket (Collection Agora), 2012].
- LEVY Bernard-Henri, *La Barbarie à visage humain*, Paris, Éditions Grasset, 1977.
- MARX Karl, ENGELS Friedrich, *Le Manifeste du Parti communiste* (1848), *Œuvres choisies*, Moscou, Éditions du Progrès, 1970.
- MARX Karl, *Le 18 Brumaire de Louis Napoléon Bonaparte* (1852), *Œuvres choisies*, Moscou, Éditions du Progrès, 1970.
- SCHOPENHAUER Arthur, *Le Monde comme volonté et comme représentation* (1819), Paris, Éditions Presses Universitaires de France, 2014.

## C. Guides

- *Alpes-Maritimes, Provence Alpes Côte d'Azur*, Guides Gallimard, Paris, Éditions Nouveaux-Loisirs, 1994 (réédition : 1998).
- BARALE Hélène, *La Cuisine niçoise, Mes 106 recettes*, Nice, Éditions Gilletta, 2005.
- ISNARD Marguerite et Roger, *Per Carriera, Dictionnaire historique et anecdotique des rues de Nice*, Nice, Éditions Serre, 1983 (3<sup>e</sup> édition : 2003).
- SEGNET Louis, *En visite à... Nice*, Nice, Sud Éditions, 1996.



## V. Œuvres littéraires citées

- APOLLINAIRE Guillaume, *Alcools* (1913), Paris, Éditions Gallimard, NRF (Collection Poésie), 1972.
- ARAGON Louis, *Les Communistes* (1949-1951, réécriture : 1966-1967), Tomes III et IV, Paris, Éditions Gallimard, NRF (Collection Bibliothèque de La Pléiade), 2003 et 2008.
- ARAGON Louis, *La Diane Française* (1944), *Œuvres poétiques complètes*, Éditions Gallimard, NRF (Collection Bibliothèque de la Pléiade), 2007.
- ARAGON Louis, *Le Mentir-vrai*, Paris, Éditions Gallimard, 1980.
- ARAGON Louis, *Le Paysan de Paris* (1926), *Œuvres poétiques complètes*, Éditions Gallimard, NRF (Collection Bibliothèque de la Pléiade), 2007.
- ARAGON Louis, *Le Roman inachevé* (1956), Paris, Éditions Gallimard, NRF (Collection Poésie), 1966 (1<sup>ère</sup> édition 1956).
- ARAGON Louis, *La Semaine sainte* (1958), Tome IV, Paris, Éditions Gallimard, NRF (Collection Bibliothèque de La pléiade), 2008.
- BALZAC Honoré de, *Les Illusions perdues* (1837-1843), Paris, Éditions Gallimard (Collection Folio classique), 1974.
- BAUDELAIRE Charles, *Les Fleurs du mal* (1857), Paris, Éditions Flammarion (Collection GF), 1991 (réédition mise à jour : 2006).
- BOILEAU Nicolas, *Art poétique*, Paris, Éditions Gallimard, NRF (Collection Poésie), 1985.
- BORGES Jorge Luis, *L'Aleph, Œuvres complètes*, Vol. 1, Paris, Éditions Gallimard (Collection Bibliothèque de la Pléiade), 2010.
- BORGES Jorge Luis, *Fictions, Œuvres complètes*, Vol. 1, Paris, Éditions Gallimard, NRF (Collection Bibliothèque de la Pléiade), 2010.
- BOUDARD Alphonse, *Les combattants du petit bonheur*, Paris, Éditions de la Table ronde, 1977.
- BUTOR Michel, *L'Emploi du temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1956.
- CAMUS Albert, *Carnets I*, Paris, Éditions Gallimard, 1962.
- CAMUS Albert, *Discours de Suède*, Paris, Éditions Gallimard (Collection Folio), 1997.

- CÉLINE Louis-Ferdinand, *Lettres, Choix de lettres de Céline et de quelques correspondants*, Paris, Éditions Gallimard, NRF (Collection Bibliothèque de la Pléiade), 2009.
- CÉLINE Louis-Ferdinand, *Mea Culpa*, Paris, Éditions Denoël et Steele, 1936.
- CÉLINE Louis-Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit* (1932), Paris, Éditions Gallimard, NRF (Collection Bibliothèque de la Pléiade), 1981.
- CIORAN Emil Michel, *Entretiens*, Paris, Éditions Gallimard, 1995.
- CIORAN Emil Michel, *Aveux et anathèmes*, Paris, Éditions Gallimard, 1987.
- CIORAN Emil Michel, *Syllogismes de l'amertume* (1952), Paris, Éditions Gallimard (Collection Folio/Essais), 1987.
- COHEN Albert, *Le Livre de ma mère*, Paris, Éditions Gallimard (Collection Folio plus), 1995 (Première édition : 1954).
- CORTAZAR Julio, *Rayuela*, traduction française, *Marelle*, par Laure Guille-Bataillon (partie roman) et Françoise Rosset (partie essai), Paris, Éditions Gallimard (Collection L'imaginaire), 1966.
- DOUBROSKY Serge, *Fils*, Paris, Éditions Galilée, 1977.
- FLAUBERT Gustave, « Lettre à Ange Pechmedja », 1861, *Correspondance*, Rouen, Éditions Danielle Girard et Yvan Leclerc, 2003.
- GARY Romain, *La Promesse de l'aube*, Paris, Éditions Gallimard, 1960.
- GIONO Jean, *Œuvres romanesques complètes*, tome III, Paris, Éditions Gallimard, NRF (Collection Bibliothèque de la Pléiade), 1974.
- GIONO Jean, *Une biographie et des entretiens de Jean Carrière*, Paris, Éditions de la Manufacture, 1991.
- HEMINGWAY Ernest, *Pour qui sonne le glas* (1940), Paris, Éditions Heinemann et Zsolnay, 1948 [réédition : Paris, Éditions Gallimard (Collection Folio), 1973].
- HORACE, *Art poétique (L') ou Épitre aux Pisons*, traduction française, Éditions électroniques Bibliotheca Classica Selecta. L'œuvre est disponible sur le site : [bcs.fltr.ucl.ac.be/HOR/PisonsTrad.html](http://bcs.fltr.ucl.ac.be/HOR/PisonsTrad.html)
- HUGO Victor, *Correspondance 2*, années 1849-1866, Paris, Éditions Albin Michel, 1950.
- HUGO Victor, *Les Misérables, Deuxième partie* (1862), Paris, Éditions Gallimard (Collection Folio), 1973.

- HUGO Victor, *Notre Dame de Paris* (1831), Paris, Éditions Gallimard (Collection Folio classique), 2009.
- KOESTLER Arthur, *Le Zéro et l'Infini*, Paris, Éditions Calmann-Lévy, 1945.
- LA BRUYERE (de) Jean, *Préface au Discours à l'Académie et discours du 15 juin 1693*, disponible sur le site de l'Académie française : [www.academie-francaise.fr/discours-de-reception-de-jean-de-la-bruyere-et-preface](http://www.academie-francaise.fr/discours-de-reception-de-jean-de-la-bruyere-et-preface)
- LA FONTAINE (de) Jean, *Les Fables* (1668-1694), Paris, Éditions Garnier Flammarion, 1975.
- LAMARTINE (de) Alphonse, *Confidence*, Paris, Éditions Perrotin, 1850.
- LAMARTINE (de) Alphonse, *La Vigne et la Maison* (1857), *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Éditions Gallimard, NRF (Collection Bibliothèque de la Pléiade), 1963.
- LAMARTINE (de) Alphonse, *Méditations poétiques* (1820), Paris, Éditions Gallimard, NRF (Collection Poésie), 1981
- LAMARTINE (de) Alphonse, *Souvenirs et portraits*, Tome III, Paris, Éditions Hachette & Cie, Furne, Jouvett & Cie, Pagnerre, 1872.  
Disponible sur : [Gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6543079t](http://Gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6543079t)
- MAUPASSANT Guy (de), *Pierre et Jean* (1888), Paris, Éditions Presses Pocket (Collection Lire et voir les Classiques), 1989.
- MAURIAC François, *Le Cahier noir*, Paris, Éditions de Minuit, 1947.
- MAURIAC François, *Œuvres autobiographiques*, Paris, Éditions Gallimard, NRF (Collection Bibliothèque de la Pléiade), 1990.
- MELVILLE Herman, *Moby-Dick ; or, The Whale* (1851), *Moby Dick*, version de Lucien Jacques, Joan Smith et Jean Giono, Paris, Éditions Gallimard, 1941.
- MONTAIGNE (de) Michel, *Les Essais*, Paris, Éditions Firmin-Didot frères, 1854.
- NIETZSCHE Friedrich, *Le crépuscule des idoles (La philosophie au marteau)* (1888), Paris, Éditions Denoël-Gonthier (Collection « Médiations »), 1970 (1<sup>ère</sup> publication en France : Éditions Mercure de France, 1899).
- PAULHAN Jean, *L'Aveuglette* (1952), *Œuvres complètes*, Paris, Éditions Cercle du Livre précieux, 1966.
- PEREC Georges, *La Vie mode d'emploi* (1978), Paris, Éditions LGF, Le Livre de Poche (Collection Pochothèque), 2002.

- PEREC Georges, *Espèces d'espaces*, Paris, Éditions Galilée, 1997.
- PROUST Marcel, *A la recherche du temps perdu, Sodome et Gomorrhe* (1921-1922), Paris, Éditions Gallimard, NRF, 1919.
- QUENEAU Raymond, *Une Histoire modèle*, Paris, Éditions Gallimard, 1979.
- RABELAIS François, *La vie très horrible du grand Gargantua, père de Pantagruel, jadis composée par M. Alcofribas abstracteur de quintessence. Livre plein de Pantagruélisme* (1534), Édition Pocket (Collection Classiques), 1992.
- RIMBAUD Arthur, *Poésies, Une Saison en enfer, Illuminations, Lettre à Paul Demeny*, 15 mai 1871, Paris, Éditions Gallimard (Collection « Poésie »), 1973.
- ROUSSEAU Jean-Jacques, *Les rêveries du promeneur solitaire* (1776-1778), Paris, Éditions Garnier Flammarion (Collection Classiques Garnier), 1997.
- SARTRE Jean-Paul, *Les Mots*, 1964, Paris, Éditions Gallimard (Collection Folio), 2007.
- SCOTT Walter, *Ivanohé* (1819), Paris, Éditions Le Livre de Poche (Collection « Les Classiques de Poche »), 2011.
- SCOTT Walter, *Waverley ou C'était il y a soixante ans* (1814), dans *Waverley et autres romans*, Paris, Éditions Gallimard, NRF (Collection Bibliothèque de La Pléiade), 2003.
- SEMPRUN Jorge, *L'Écriture ou la Vie*, Paris, Éditions Gallimard (Collection Folio), 1994.
- SIMON Claude, *La Route des Flandres*, Paris, Éditions de Minuit, 1960.
- STENDHAL *Le Rouge et le noir* (1830), Paris, Éditions Gallimard (Collection Folio classique), 2000.
- SOLJENITSYNE Alexandre, *L'Archipel du goulag*, Paris, Éditions Seuil, 1974.
- VALERY Paul, *Les Cahiers*, II, Paris, Éditions Gallimard, NRF (Collection Bibliothèque de la Pléiade), 1973-1974.
- VALERY Paul, *Lettres à quelques-uns*, Paris, Éditions Gallimard, 1952.
- VERLAINE Paul, « Mon rêve familial », *Melancholia, Poèmes saturniens et autres recueils*, Paris, Éditions Hatier (Collection « Classiques »), 2007, p. 18.
- VOLTAIRE, *Candide*, Paris, Éditions Hatier poche (Collection Classiques et Cie), 2003.

## VI. Entretiens, conférences, communications, articles

### A. Conférences et communications

- FOUCAULT Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », conférence prononcée le 22 février 1969, à Paris, devant la Société française de philosophie, *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, juillet 1969.

- FOURCAUT Laurent, « *Le Grand Troupeau* de Jean Giono », communication prononcée lors des Rencontres Giono, « Giono revient de guerre », Manosque, 31 juillet 2014.

- GASPARINI Philippe, « De quoi l'autofiction est-elle le nom ? », conférence prononcée à l'Université de Lausanne, le 9 octobre 2009. Disponible sur : [www.autofiction.org](http://www.autofiction.org).

- GUICHARD François, « A la recherche du vin comme révélateur littéraire : *En relisant Jean Giono* », Segundo Simpósio internacional de História e Civilização da Vinha e do Vinho, Porto, Lamego e Vila Real, 2001, *DOUO*, Estudos & Documentos, vol. VI (11), 2001.

Disponible sur : <http://www.lusotopie.sciencespobordeaux.fr/chronique>

- MORELLO André-Alain, « Giono peintre des batailles », communication, Rencontres Giono, « Giono revient de guerre », Manosque, 2 août 2014.

- MORZEWSKI Christian, « *L'Homme qui plantait des arbres* ou Lazare hors du tombeau », conférence, Rencontres Giono, « Giono revient de guerre », Manosque, 31 juillet 2014.

- MORZEWSKI Christian, « Sud contre sud : les deux Provinces de Jean Giono et Henri Bosco », communication, colloque du *Centre des Ecrivains du Sud*, Marseille, mars 2003.

Disponible sur : <http://henribosco.free.fr/textes/sudcontresud.html>.

## B. Entretiens

- ENTHOVEN Raphaël, « Moby Dick – Melville », émission « Le gai savoir », 7 avril 2013. Disponible sur <http://www.franceculture.fr/emission-le-gai-savoir-moby-dick-melville-rediffusion-du-07-04-2013-2014-01-19/>
- FINKIELKRAUT Alain, entretien avec Cornelius Castoriadis et François Furet dans l'émission « Répliques », France-Culture, 1995. Transcription disponible sur : <http://collectiflieuxcommuns.fr/spip/48-sur-le-passe-d-une-illusion-de-furet>
- FORREST Philippe, « Entre intellectualisme et pathos », entretien avec Yann Nicol, avril 2006. Disponible sur : <http://gargantua.altervista.org/autobiographie-autofiction.ppt>.
- LANGOUREAU-MOREL Fabienne, « Entretien avec Henri Carletti, Alex Puverel, André Baudin, anciens journalistes, à propos de la carrière de Louis Nucera au *Patriote de Nice et du Sud-Est* », Nice, 28 juin 2014. Archives Fabienne Langoureau-Morel.

## C. Articles

- ANONYME, « La poutina - la poutine », Restaurant « Chez Pipo », Recettes niçoises. Disponible sur le site : <http://www.chezpipo.fr/recettes-nicoises.php?&=4>
- ANONYME, « Le pin, l'arbre de Mars et la pomme de pin, mythes et symboles », disponible sur le site : [bmirgain.skyrock.com/2984147995-LE-PIN-L-ARBRE-DE-MARS-ET-LA-POMME](http://bmirgain.skyrock.com/2984147995-LE-PIN-L-ARBRE-DE-MARS-ET-LA-POMME)
- ANONYME, « Romancier régionaliste ; les régionalistes », Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, disponible sur : [www.cnrtl.fr](http://www.cnrtl.fr)
- BARON Christine, « Littérature et géographie : lieux, espaces, paysages et écritures », revue *Fabula LhT* – Littérature, Histoire, Théorie -, N° 8, mai 2011, Dossier « Le Partage des disciplines », publié le 16 mai 2011 sur le site : *Fabula, la recherche en littérature*, disponible sur : [www.fabula.org/lht/8/baron.html](http://www.fabula.org/lht/8/baron.html)
- BIRNBAUM Jean, « Le Passé d'une illusion », *Le Monde*, 20 août 2008.

- BOÜARD Michel de, « La classe ouvrière en Normandie à la fin de l'ancien régime » (1948), *Annales de Normandie*, 2012/1 (62e année). Editions Association des Annales de Normandie.
- BRAULT Jacques, « Mesure de Cioran », *Liberté*, Volume 29, N° 2 (170), avril 1987.
- CAMPTON Pierre, CHILBRACQ Jean-Philippe, LEBEL Isabelle, « Etude des conditions de migration anadrome de l'anguille sur les fleuves côtiers méditerranéens : Siagne, Loup, affluents du fleuve Var et côtiers corses 2010 », revue de l'Association *Migrateurs Rhône-Méditerranée (MRM)*, N° 9/13, 2010.  
Disponible sur : [www.rhone-mediterranee.eaufrance.fr/](http://www.rhone-mediterranee.eaufrance.fr/)
- CAMPTON Pierre, CRIVELLI A. J., « L'Anguille européenne, *Anguilla anguilla*, dans le canal d'Arles à Bouc », revue de l'Association *Migrateurs Rhône-Méditerranée (MRM)*, Avril 2010. Disponible sur : <http://www.migrateursrhonemediterranee.org/les-especes/languille-europeenne>
- CASSAR Jean-Jacques, « Aux armes, historiens ! », *Le Patriote Côte d'Azur*, novembre 2012.
- COMPAGNON Antoine, *Eloge des sirènes* [E. M. Cioran], *Critique*, N° 396, mai 1980.
- DARRIEUSSECQ Marie, *L'Autofiction, un genre pas sérieux*, revue *Poétique*, Paris, Éditions Seuil, 1996.
- DORT Bernard, « Tentative de description », *Cahiers du Sud*, numéro spécial intitulé « A la recherche du roman », N° 334, avril 1955.
- FABRE Stéphane, « La colonie italienne de Nice 1860-1914 », *Recherches Régionales*, N° 2, Avril-Juin 1988, pp. 73-92.
- HENRIOT Emile, « Le nouveau roman », *Le Monde*, 22 mai 1957.
- LEAUTHIER Alain, « Été 1936 : Soixante après, retour sur les lieux des premiers congés payés (6). La roue tourne sur la Riviera », *Libération*, 16 août 1996.
- MALRAUX André, « L'Homme et le fantôme », *L'Express*, 21 mai 1955.
- MARIVAL Guy, « 1917 : comment la légende des Dames a fait son chemin », *La lettre du Chemin des Dames*, revue éditée par le Conseil général de l'Aisne, N° 20, Automne 2010.
- MAZALEYRAT Claire, *La spirale, figure de l'errance contemporaine*, 2008, article disponible sur [Equinoxes@brown.edu](mailto:Equinoxes@brown.edu), Brown University, Box 1961, Providence, RI 02912.

- MICHELET Jules, « L'Héroïsme de l'esprit », 1869, Projet inédit de Préface à l'Histoire de France, Arc, n°52, 1973.
- MONGIN Olivier, « La France en mal de fiction », *Le Monde*, 3 juillet 1992.
- MONTEBELLO Fabrice, *Joseph Staline et Humphrey Bogart : l'hommage des ouvriers, Essai sur la construction sociale de la figure du « héros » en milieu ouvrier*, Institut Universitaire européen de Florence, *Politix*, N° 24, 1993, pp. 115-133.
- MORELLO André-Alain, « Méditerranée : la bonne mère (Quelques réflexions sur la Méditerranée, la littérature et l'Europe) », Babel [En ligne], 1997. Disponible sur : <http://babel.revues.org/2789>.
- ROCHA SOARES (DA) Corina, « Le régionalisme de Jacques Chessex. Questions autour d'une lecture de *Portrait des Vaudois* », *Carnets*, revue électronique d'études françaises, numéro spécial printemps / été 2010, APEF (Associação Portuguesa de Estudos Franceses) et FCT (Fundação para a Ciência e a Tecnologia), Universidade de Aveiro, disponible sur : [revistas.ua.pt/index.php/carnets/article/viewfile/722/699](http://revistas.ua.pt/index.php/carnets/article/viewfile/722/699)
- WERTH Nicolas, entretien, *Le Monde*, 21 septembre 2000.





# INDEX

## Index des œuvres de l'auteur

### A

*ADB*....21, 29, 34, 35, 39, 40, 44, 46, 51, 54, 56, 57, 67, 68, 69, 70, 71, 73, 76, 78, 79, 85, 95, 97, 103, 106, 107, 108, 110, 112, 121, 122, 126, 131, 132, 134, 137, 139, 140, 143, 145, 148, 149, 154, 165, 169, 170, 176, 179, 180, 181, 184, 189, 194, 195, 196, 197, 198, 200, 201, 202, 203, 205, 208, 209, 213, 214, 215, 216, 218, 220, 222, 223, 224, 226, 227, 229, 230, 234, 235, 237, 238, 239, 240, 243, 250, 252, 254, 255, 256, 258, 260, 266, 270, 273, 295, 296, 304, 326, 327, 328, 330, 333, 341, 348, 350, 351, 352, 353, 355, 358, 363, 365, 372, 375, 378, 379, 380, 381, 384, 385, 387, 391, 393, 397, 400, 401, 403, 405, 411, 412, 430, 432, 436, 438, 439, 440, 441, 453, 456, 458, 459, 460, 462, 463, 464, 477, 485, 486, 487, 488, 490, 494, 495, 498, 499, 500, 502, 503, 504, 505, 509, 510, 512, 514, 521, 523, 531, 534, 538, 541, 543, 546, 548, 550, 553, 555, 557, 558, 561, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 572, 573, 582, 583, 590, 626, 628, 631, 632, 636, 638, 642, 645, 651, 661, 662, 664, 666, 667, 680, 682

Avenue (De l') des Diables-Bleus au Chemin de la Lanterne....40, 54, 56, 698

*Avenue des Diables-Bleus*....6, 11, 14, 20, 21, 26, 27, 29, 30, 33, 34, 36, 40, 45, 46, 49, 50, 51, 52, 53, 59, 61, 64, 66, 67, 74, 81, 82, 83, 86, 90, 93, 94, 95, 100, 107, 112, 147, 150, 153, 155, 158, 163, 165, 173, 174, 176, 179, 180, 183, 194, 195, 196, 197, 200, 208, 223, 225, 226, 227, 229, 240, 243, 244, 246, 248, 251, 258, 262, 268, 272, 277, 280, 294, 295, 316, 317, 322, 323, 349, 371, 372, 378, 379, 388, 391, 392, 401, 405, 407, 409, 411, 412, 416, 419, 421, 426, 428, 430, 431, 432, 439, 440, 441, 442, 445, 446, 452, 456, 457, 465, 466, 469, 470, 475, 477, 478, 480, 482, 488, 494, 506, 509, 521, 523, 530, 537, 538, 561, 573, 588, 597, 625, 626, 628, 631, 640, 650, 664, 666, 667, 670, 672, 690, 697, 698, 701, 741

### C

*Carriera dei « Diables Bleus »*....372, 698

Ce jour-là....316, 688, 699

*Chemin de la Lanterne*....11, 16, 19, 26, 27, 30, 34, 54, 64, 66, 76, 81, 83, 93, 96, 100, 111, 122, 153, 163, 173, 174, 175, 190, 191, 195, 226, 244, 245, 277, 294, 295, 323, 328, 361, 386, 393, 396, 399, 416, 419, 429, 436, 441, 470, 477, 480, 497, 519, 536, 537, 540, 552, 588, 597, 599, 600, 601, 603, 608, 609, 612, 614, 615, 618, 625, 648, 697, 741

*CL*....34, 55, 61, 64, 96, 111, 121, 125, 129, 131, 140, 144, 147, 149, 176, 178, 179, 181, 189, 190, 195, 196, 197, 199, 202, 203, 208, 210, 213, 214, 222, 223, 224, 225, 226, 228, 230, 234, 235, 237, 238, 239, 240, 252, 254, 257, 278, 280, 322, 323, 327, 328, 329, 331, 333, 345, 356, 357, 358, 362, 364, 365, 368, 375, 380, 384, 386, 393, 396, 397, 400, 403, 404, 415, 430, 431, 434, 480, 485, 486, 487, 488, 493, 498, 502, 503, 504, 509, 510, 518, 519, 523, 536, 540, 541, 544, 545, 546, 547, 548, 550, 551, 553, 555, 556, 557, 558, 561, 562, 563, 564, 565, 567, 568, 587, 599, 603, 607, 608, 616, 617, 618, 632, 638, 642, 643, 644, 646, 648, 663, 664, 680

*Cocteau – Moretti*

*l'âge du verseau*....26, 697

Côte (La) d'Azur. Pour Anne de Marolles....346, 699

### D

Derrière les néons de la façade....528, 659, 677, 678, 697, 742

*Dora, dans l'enfer du camp de concentration où les savants nazis préparaient la conquête de l'espace*....19, 26, 482, 536, 697

Du côté de Chateaubriand et de Céline....699

### E

*Entre chien et chat*....697

## I

Il y a ceux qui trouvent fort bien (A propos de Céline)....37, 614, 681, 699

*Ils s'aimaient*....698

Influence (L') d'une ville sur celui qui écrit....40, 84, 243, 316, 698, 699

## J

J'ai rencontré Victor Hugo....699

*Journal, Cahier 1*....82, 155, 159, 161, 247, 619, 627, 630, 640, 656, 676, 678, 699

*Journal, Cahier 2*....28, 82, 94, 129, 158, 165, 170, 171, 628, 630, 638, 699

*Journal, Cahier 3*....82, 161, 308, 699

## L

*La Chanson de Maria*....29, 100, 174, 207, 316, 417, 698

*La Kermesse aux idoles*....697

*Le Goût de Nice*....698

*Le Greffier*....26, 176, 177, 204, 205, 523, 532, 533, 614, 615, 621, 626, 628, 643, 644, 648, 673, 690, 697

*Le Kiosque à musique*....11, 27, 29, 30, 34, 54, 64, 66, 76, 81, 93, 96, 100, 118, 124, 153, 158, 163, 173, 174, 193, 226, 230, 231, 232, 244, 277, 287, 295, 318, 321, 322, 323, 330, 350, 361, 385, 416, 419, 420, 436, 440, 477, 482, 483, 518, 523, 524, 535, 537, 588, 598, 625, 628, 633, 636, 637, 651, 663, 667, 670, 672, 673, 697

*Le roi René*....697

*Le Ruban rouge*....19, 22, 29, 100, 176, 628, 698

*Les chats. Il n'y a pas de quoi fouetter un homme*....697

*Les Contes du lapin agile*....698

*Les Roues de la fortune*....697

*LKM*....34, 96, 97, 110, 140, 193, 194, 203, 214, 221, 222, 226, 227, 229, 230, 235, 236, 237, 240, 254, 287, 291, 318, 321, 322, 324, 327, 330, 331, 347, 357, 362, 364, 365, 369, 375, 381, 385, 400, 401, 412, 437, 440, 482, 483,

485, 486, 487, 488, 494, 496, 498, 502, 506, 510, 514, 519, 524, 536, 537, 539, 545, 547, 548, 551, 557, 562, 563, 567, 570, 628, 632, 633, 634, 636, 637, 639, 643, 651, 663, 664, 665, 666, 667, 680, 681, 682

*Louis Nucera, La Mémoire d'un siècle*....37, 698

## M

*Mes Ports d'attache*....698

*Mes Rayons de soleil*....19, 697

## N

*Notes (politique)*....531, 532, 699

## P

*Principauté de Monaco*....698

## Q

Questionnaire de Marcel Proust....656, 693, 699

Questionnaire sur la littérature, *Je ne suis pas à même de répondre*....699

## R

*Raph Gatti*....652, 698

## S

*Sa Majesté le chat, essai*....698

*Saint-Malo, le rêve breton d'une enfance niçoise*....698

## T

*Tendrement chat*....698

*Toi qui as la plume facile*....166, 699

## U

Un écrivain dans la vie....675, 700

Un écrivain dans la vie et dans la ville où il est né....700

*Une Bouffée d'air frais*....698

## V

*Villages perchés de Provence et de la Riviera*....698

## Index des auteurs cités

### A

ALLUIN Bernard.....252, 704  
ANDRIEU René.....653, 710  
ANSELME (d') Jacques Bernard Joseph  
Modeste.....486, 540, 541, 664, 668, 710  
APOLLINAIRE Guillaume.....441, 716  
ARAGON Louis.....37, 157, 161, 181, 330, 337,  
573, 600, 606, 616, 627, 628, 637, 656, 658,  
672, 688, 698, 703, 716  
ARENDT Hannah.....671, 715

### B

BACHELARD Gaston.....114, 115, 462, 702  
BALLESTRA-PUECH Sylvie.....192, 193, 590,  
611, 612, 704, 706  
BALZAC Honoré de.....148, 250, 257, 578, 716  
BARALE Hélène.....399, 400, 401, 402, 739  
BARBUSSE Henri.....599, 607, 616, 617  
BARON Christine.....451, 452, 721  
BARTHES Roland.....35, 63, 95, 205, 411, 702,  
704  
BAUDELAIRE Charles.....179, 180, 362, 510, 716  
BAUDIN André.....528, 651, 710, 721  
BELLOSTA Marie-Christine.....253, 617, 618,  
619, 704, 705  
BERGER Joseph.....655, 710  
BERNARD Claudie.....575, 577, 579, 706  
BERTHELOT Francis.....218, 219, 220, 221, 705  
BETTELHEIM Bruno.....160, 303, 702  
BIASI (de) Pierre-Marc.....132, 164, 165, 702,  
704  
BIRNBAUM Jean.....663, 721  
BLANC-CHALÉARD Marie-Claude.....499, 714  
BLOCH Marc.....533, 543, 566, 567, 569, 710  
BOILEAU Nicolas.....255, 716  
BOOTH Wayne C.....35, 63, 702  
BORGES Jorge Luis.....455, 456, 460, 463, 704,  
716  
BORNECQUE Pierre.....187, 704  
BOSCO Henri.....21, 247, 248, 280, 290, 329, 369,  
463, 470, 705, 720  
BOUDARD Alphonse.....28, 652, 659, 690, 716  
BRAUDEL Fernand.....250, 345, 346, 351, 361,  
364, 369, 383, 416, 471, 493, 533, 534, 543,  
545, 549, 554, 558, 560, 567, 580, 679, 681,  
710, 711

BRAULT Jacques.....206, 722  
BRUNET Alain.....102, 705  
BUBER-NEUMANN Margarete.....655, 711  
BUTOR Michel.....457, 461, 462, 716

### C

CAILLOIS Roger.....455, 704  
CAMPESINO (EL).....669, 711  
CAMPTON Pierre.....352, 355, 722  
CAMUS Albert.....208, 301, 318, 674, 688, 715,  
716  
CAMY Gérard.....27, 36, 37, 42, 44, 56, 57, 60,  
81, 83, 94, 98, 106, 107, 125, 139, 164, 321,  
471, 688, 700  
CASSAR Jean-Jacques.....560, 722  
CASTORIADIS Cornelius.....634, 663, 721  
CEDERHOLM Boris.....654, 711  
CÉLINE Louis-Ferdinand.....16, 23, 26, 37, 169,  
234, 240, 337, 596, 599, 606, 614, 615, 616,  
617, 618, 619, 630, 655, 681, 690, 699, 704,  
705, 717  
CERTEAU (de) Michel.....512, 515, 524, 645, 707  
CHILBRACQ Jean-Philippe.....352, 722  
CIORAN Emil Michel.....23, 89, 90, 201, 203,  
204, 205, 206, 207, 208, 210, 636, 660, 679,  
693, 697, 717, 721, 722, 741  
COHEN Albert.....296, 316, 317, 717  
COLONNA Vincent.....87, 93, 94, 97, 708  
COMPAGNON Antoine.....205, 722  
CORTAZAR Julio.....134, 717  
COUÉGNAS Daniel.....575, 589, 647, 706, 707  
COURTOIS Stéphane.....633, 671, 672, 711  
CRIVELLI A. J.....355, 722

### D

DELORY-MOMBERGER Christine.....123, 708  
DELPERRIÉ de BAYAC Jacques.....669, 711  
DERRIDA Jacques.....564, 565, 715  
DÉRUELLE Aude.....575, 577, 579, 580, 588,  
590, 611, 706, 707  
DESCHARMES René.....132, 704  
DORT Bernard.....161, 722  
DOUBROVSKY Serge.....80, 86, 87, 90, 91, 93, 97,  
708  
DREYFUS Michel.....672, 711  
DUBY Georges.....250, 346, 471, 472, 493, 534,  
560, 679, 711, 712

DUFOUR Philippe.....586, 587, 703  
DUJARDIN Edouard.....120, 708  
DURAND-LE GUERN Isabelle.....576, 578, 579,  
581, 582, 583, 584, 585, 589, 594, 595, 707

## **E**

ELIADE Mircea.....458, 703  
ENGELS Friedrich.....532, 559, 633, 715  
ENTHOVEN Raphaël.....353, 721  
ERCOLI M.....669, 712  
ERMAN Michel.....244, 246, 253, 255, 337, 706

## **F**

FABRE Stéphane.....494, 495, 712, 722  
FEBVRE Lucien.....533, 543, 544, 545, 546, 547,  
548, 549, 553, 558, 567, 568, 569, 675, 712  
FISCHLER Claude.....405, 712  
FLAUBERT Gustave.....120, 121, 122, 132, 411,  
704, 717  
FONTAINE Thomas.....670, 712  
FONTANIER Pierre.....272, 703  
FORREST Philippe.....91, 92, 93, 721  
FOUCAULT Michel.....461, 534, 543, 715, 720  
FOURASTIE Jean.....503, 712  
FOURCAUT Laurent.....611, 720  
FREUD Sigmund.....193, 299, 318, 325, 703  
FUKUYAMA Francis.....564, 712  
FURET François.....640, 663, 669, 670, 671, 712,  
721

## **G**

GALLO Max.....313, 314, 690, 698, 701  
GARAUDY Roger.....637, 703  
GARY Romain.....6, 7, 20, 23, 296, 297, 312, 316,  
317, 700, 717, 739, 741  
GASPARINI Philippe.....89, 91, 92, 93, 720  
GENETTE Gérard.....33, 34, 35, 38, 40, 43, 46,  
63, 75, 77, 80, 87, 97, 272, 461, 489, 702, 703,  
708  
GENGEMBRE Gérard.....588, 707  
GIDE André.....651  
GIONO Jean.....37, 342, 343, 353, 369, 463, 470,  
471, 598, 599, 606, 607, 608, 610, 611, 645,  
704, 717, 718, 720  
GIRARD Jean-Pierre.....24, 25, 316, 417, 426,  
614, 650, 700  
GLAUDES Pierre.....246, 247, 325, 339, 706  
GLUCKSMANN André.....673, 715  
GODARD Henri.....37, 38, 43, 705  
GORKIN Julien.....655, 665, 712  
GROPPO Bruno.....672, 711  
GUÉGAN Gérard.....676  
GUICHARD François.....471, 720

GUILBEAUX Henri.....654, 712

## **H**

HALBWACHS Maurice.....105, 125, 126, 136,  
142, 708  
HALPHEN Louis.....545, 713  
HAMON Philippe.....35, 63, 702  
HEGEL Georg Wilhelm Friedrich.....564, 566,  
647, 715  
HEMINGWAY Ernest.....665, 717  
HENNEQUIN Christiane.....20, 701  
HENRIOT Emile.....161, 722  
HORACE.....501, 717  
HUBIER Sébastien.....95, 97, 708  
HUGO Victor.....148, 293, 295, 425, 450, 578,  
584, 594, 595, 637, 685, 699, 717, 718, 726

## **I**

INGERFLOM Claudio Sergio.....672, 711  
ISNARD Marguerite et Roger.....419, 574, 715  
ISNARD Pierre.....372, 373, 713  
ISTRATI Panaït.....651, 713

## **J**

JANET Pierre.....72, 708  
JOBERT Guy.....123, 709

## **K**

KAYSER Wolfgang.....35, 62, 63, 702  
KESSEL Joseph.....20, 23, 25, 30, 33, 253, 258,  
259, 260, 269, 443, 579, 599, 600, 652, 654,  
656, 660, 688, 700, 705, 742  
KOESTLER Arthur.....653, 654, 689, 718  
KOLAKOWSKI Leszek.....641, 713  
KRAVTCHENKO Victor Andreïevitch.....655,  
672, 713  
KRISTEVA Julia.....84, 704

## **L**

LA BRUYERE (de) Jean.....334, 337, 718  
LA FONTAINE (de) Jean.....620, 718  
LAINÉ Alex.....123, 709  
LAMARTINE (de) Alphonse.....72, 108, 139, 145,  
718  
LANGOUREAU-MOREL Fabienne.....528, 650,  
651, 656, 658, 660, 721  
LAURENTI Delphine.....580, 707  
LAZZAROTTI Olivier.....452, 713  
LEAUTHIER Alain.....417, 441, 722  
LEBEL Isabelle.....352, 722  
LEJEUNE Philippe.....34, 63, 65, 66, 76, 77, 79,  
80, 98, 140, 154, 709  
LELLOUCHE Raphaël.....463, 704

LEW Roland.....672, 711  
LIAUTAUD René.....490, 508, 509, 538, 541, 713  
LIPPER Elinor.....655, 713

## **M**

MAFFESOLI Michel.....146, 709  
MALRAUX André.....669, 685, 705, 722  
MARIVAL Guy.....542, 722  
MARX Karl.....532, 533, 534, 559, 560, 565, 566,  
633, 679, 715  
MAUPASSANT Guy (de).....208, 255, 318, 706  
MAUREL Jean-Pierre.....25, 42, 44, 55, 64, 82,  
97, 111, 112, 128, 134, 207, 339, 640, 700  
MAURIAC François.....158, 678, 718  
MAZALEYRAT Claire.....133, 134, 722  
McINTOSH Fiona.....589, 707  
MELVILLE Herman.....353, 718, 721  
MICHELET Jules.....515, 521, 523, 558, 723  
MICHINEAU Stéphanie.....93, 158, 704  
MILLION-LAJOINIE Marie-Madeleine.....84,  
124, 129, 130, 146, 147, 709  
MIRAUX Jean-Philippe.....334, 338, 706  
MOMBERT Sarah.....577, 587, 707  
MONGIN Olivier.....61, 723  
MONTAIGNE (de) Michel.....76, 150, 718  
MONTALBETTI Christine.....337, 706  
MONTANDON Alain.....589, 647, 707  
MONTEBELLO Fabrice.....661, 723  
MORA Sylvestre.....654, 713  
MORELLO André-Alain.....347, 348, 349, 350,  
606, 608, 645, 720, 723  
MORLINO Bernard.....20, 431, 551, 698, 701  
MORZEWSKI Christian.....369, 463, 470, 607,  
720

## **N**

NEEFS Jacques.....597, 706  
NICOLAEVSKI Boris I.....655, 713  
NIETZSCHE Friedrich.....201, 203, 207, 208,  
346, 718  
NOVICK Peter.....670, 713

## **O**

ORWELL George.....666, 713  
OUELLET Pierre.....211, 700

## **P**

PACHET Pierre.....436, 703  
PANICACCI Jean-Louis.....542, 713  
PAULHAN Jean.....173, 718  
PENNETIER Claude.....672, 711  
PEREC Georges.....134, 452, 455, 718, 719

PEYRACHE-LEBORGNE Dominique.....575, 589,  
647, 706, 707  
PICHOIS Claude.....102, 705  
PIETRI Antoine.....438, 713  
PINEAU Gaston.....123, 709  
PORETSKI Elisabeth K.....655, 713  
POULET Georges.....461, 702  
PROUST Marcel.....80, 83, 253, 362, 411, 413,  
418, 461, 656, 693, 699, 719, 726  
PUDAL Bernard.....672, 711

## **Q**

QUENEAU Raymond.....675, 719

## **R**

RABELAIS François.....33, 413, 492, 719  
REGLER Gustav.....655, 713  
REUTER Yves.....246, 247, 325, 339, 706  
RICARDOU Jean.....30, 247, 703  
RICHARD Jean-Pierre.....410, 703  
RICOEUR Paul.....123, 147, 703  
RIMBAUD Arthur.....92, 102, 719  
ROBBE-GRILLET Alain.....161, 706  
ROBERT Sylvie.....499, 500, 714  
ROCHA SOARES (DA) Corina.....21, 723  
ROMAN Myriam.....253, 584, 705  
ROUSSEAU Jean-Jacques.....91, 113, 114, 187,  
188, 691, 719  
ROUSSET David.....672, 714  
ROY Claude.....479, 480, 497, 507, 508, 517, 597,  
622, 703

## **S**

SARTRE Jean-Paul.....35, 41, 66, 80, 100, 650,  
688, 703, 708  
SAVARIUS Vincent.....655, 714  
SCHOPENHAUER Arthur.....570, 612, 715  
SCHOR Ralph Jean-Claude.....438, 495, 540, 712,  
714  
SCOTT Walter.....574, 578, 579, 701  
SEMPRUN Jorge.....41, 719  
SERGE Victor.....535, 653, 714  
SIMON Claude.....161, 600, 601, 606, 705, 719  
SKOUTELSKY Rémi.....669, 714  
SOLJENITSYNE Alexandre.....169, 639, 653, 654,  
655, 671, 672, 689, 719  
STENDHAL.....411, 416, 499, 578, 714, 719  
STIL André.....330, 637  
STRYIENSKI Cas.....542, 714

**T**

TADIÉ Jean-Yves.....172, 173, 174, 177, 178,  
179, 180, 181, 182, 183, 188, 189, 190, 195,  
197, 198, 702, 703  
TASSEL Alain.....7, 247, 249, 253, 258, 259, 260,  
268, 269, 280, 290, 329, 575, 577, 579, 580,  
588, 590, 611, 705, 706, 707  
TCHERNAVINA Ta.....655, 714  
THOREL-CAILLETEAU.....460, 705  
THOREZ Maurice.....546, 573, 578, 629, 640,  
649, 681, 714  
TODD Olivier.....669, 705  
TOGLIATTI Palmiro.....669, 712

**V**

VAILLANT DUBUS Nicole.....37, 698, 701

VAILLANT-COUTURIER Paul.....616  
VALERY Paul.....192, 198, 612, 682, 704, 719  
VIALA Fabienne.....588, 707  
VIART Dominique.....600, 601, 705  
VITOUX Frédéric.....234, 237, 240, 705  
VOLTAIRE.....615, 642, 643, 682, 719

**W**

WEISSBERG Alexandre.....655, 714  
WELVERT Eugène.....542, 714  
WERTH Nicolas.....672, 723  
WOLIKOW Serge.....672, 711

**Z**

ZWIERNIAK Pierre.....654, 655, 713

## Index des personnages historiques cités

### A

ADÉLAÏDE, Reine.....485  
ADÉLAÏDE, fille de Louis XV.....486, 542  
ANSELME (D') ou DANSELME Jacques Bernard  
Joseph Modeste..... 486, 540, 541, 664, 668

### B

BADAT, famille niçoise.....376, 423, 448, 461,  
485, 488, 523, 563  
BARBEROUSSE Ariadan.....350, 378, 578  
BAREL Virgile.....526, 530, 531, 573, 578, 628,  
629, 639, 649, 651, 661  
BERWICK Duc de.....485  
BLACAS, Seigneur d'Èze.....380, 485, 526  
BLUM Léon.....502, 565  
BOGART Humphrey.....661, 662, 723  
BONAPARTE Louis-Napoléon, NAPOLÉON  
III.....486, 538, 566, 679, 715  
BONAPARTE Napoléon, NAPOLÉON 1<sup>er</sup>.....424,  
445, 449, 486  
BRASSENS Georges.....20, 23, 443, 535, 654,  
656, 660, 664, 680, 698, 701, 742  
BUBER-NEUMANN Margarete.....655  
BUISSON Suzanne.....487  
BURCHARD de Montmorency.....485

### C

CAÏS de PIERLAS, famille niçoise.....485, 488,  
563  
CAMPESINO (EL).....669, 711  
CHARLES QUINT.....485  
CHURCHILL Winston.....172, 533, 565  
CLEMENCEAU Georges.....565, 615  
CRIQUI Eugène.....376

### D

D'ARC Jeanne.....544  
D'ESTRÉES Gabrielle.....485  
DE GAULLE Général.....172, 565, 573, 578

De la BARRE, Chevalier.....486  
DENIS, premier évêque de Paris.....485

### E

EUGÉNIE de MONTIJO, impératrice.....486

### F

FOCH Ferdinand, Maréchal.....615  
FRANCHET d'ESPEREY Louis, Général.....615  
FRANCO Francisco.....172, 546, 565, 573, 629  
FRANÇOIS 1<sup>er</sup>.....485

### G

GALLIENI Joseph, Général.....376, 486, 578, 643  
GALLO François.....487  
GARFIELD John.....678  
GRASSI Ange.....487, 666

### H

HEMINGWAY Ernest.....665  
HENRI IV.....485  
HITLER Adolph.....215, 497, 498, 513, 546, 565,  
573, 629, 630, 655, 666, 667

### J

JOFFRE Joseph, Maréchal.....86, 615

### K

KRAVTCHENKO Victor Andreïevitch.....655,  
672  
KROUCHTCHEV Nikita.....488

### L

LOPEZ DE LOYOLA Ignace.....485  
LOUIS le Gros.....485  
LOUIS XIV.....434, 485, 486, 503, 541, 542, 578  
LOUIS XV.....486, 541, 542, 714  
LOUIS XVI.....486



## **M**

MALRAUX André.....669, 685, 705  
MARCHAIS Georges.....630  
MARTIN Henri.....650  
MARTY André.....578, 665, 669  
MASSENA André, Maréchal.....40, 424, 664  
MÉDECIN Jean.....417, 423, 495, 556, 572, 651, 666

## **N**

NARBONNE, Madame de.....542, 714  
NIVELLE Robert Georges, Général.....615

## **P**

PÉTAINE Maréchal.....172, 487, 556, 565, 572, 573, 578, 615, 649  
PHILIPPE d'ORLÉANS.....485  
PICASSO Pablo.....23, 443, 637, 652, 657, 658, 659, 703, 742

## **R**

RAESS André, Monseigneur.....540  
RENAULT Louis.....486  
REYNAUD Paul.....573, 578, 629  
RIDGWAY Matthew.....650

ROBESPIERRE Maximilien.....17, 486, 519, 663, 664  
ROOSEVELT Franklin Delano.....172, 565

## **S**

SOLA Pierre.....423, 448, 486  
SOPHIE, fille de Louis XV.....542  
STALINE Joseph.....330, 514, 546, 565, 573, 578, 626, 629, 630, 637, 639, 640, 649, 655, 658, 661, 666, 723

## **T**

THOREZ Maurice.....546, 573, 578, 629, 640, 649, 681  
TITO, BROZ Josip.....653  
TOGLIATTI Palmiro.....669  
TORRIN Séraphin.....487, 666

## **V**

VERCINGÉTORIX.....544  
VIBRATI Geo.....248, 377, 381, 461, 511  
VICTOIRE, fille de Louis XV.....542

## **Z**

ZATOPEK Emil.....23, 650

## Index lexical et thématique

### A

**alexandrin**.....199, 200

**ami**.....20, 25, 26, 56, 61, 78, 125, 142, 143, 190, 203, 223, 249, 251, 289, 310, 404, 405, 417, 441, 443, 447, 498, 514, 523, 527, 530, 535, 545, 573, 574, 614, 635, 636, 638, 639, 640, 652, 653, 654, 657, 664, 665, 667, 671, 676, 687, 690

**amitié**.....23, 26, 205, 324, 336, 404, 431, 596, 657, 659, 679, 689, 693, 698

**amour**.....5, 21, 23, 36, 64, 74, 90, 115, 158, 186, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 230, 232, 250, 254, 262, 276, 282, 283, 284, 285, 286, 288, 289, 293, 296, 297, 301, 303, 311, 313, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 328, 333, 336, 347, 348, 349, 406, 407, 410, 496, 505, 548, 555, 558, 568, 594, 606, 610, 617, 619, 630, 631, 638, 656, 683, 691, 693

**aphorisme**.....11, 125, 156, 177, 201, 203, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 225, 333, 334, 335, 395, 613, 648, 660, 681, 694, 710

**autobiographie**.....9, 29, 30, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 72, 74, 75, 77, 79, 80, 81, 82, 83, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 94, 96, 98, 99, 100, 102, 118, 122, 123, 132, 140, 150, 153, 154, 157, 158, 161, 177, 247, 280, 305, 329, 580, 581, 597, 693, 705, 708, 709, 721

**autofiction**.....10, 75, 76, 80, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 97, 99, 102, 158, 489, 580, 683, 691, 704, 708, 720, 721, 722

**automobile**.....298, 506, 563, 675

### B

**bicyclette**.....302, 627

**bonheur**.....9, 25, 28, 31, 40, 54, 69, 71, 72, 75, 107, 112, 118, 126, 127, 142, 145, 146, 159, 179, 187, 199, 200, 232, 238, 240, 258, 277,

283, 298, 310, 327, 362, 405, 406, 411, 412, 465, 483, 523, 548, 568, 583, 595, 636, 638, 641, 642, 644, 646, 647, 657, 664, 680, 681, 685, 688, 690, 693, 695, 710, 716

### C

**Chat**.....24, 26, 141, 274, 291, 361, 694, 697, 698, 741, 742

**château**.....14, 28, 73, 169, 179, 267, 316, 341, 376, 395, 424, 426, 428, 434, 435, 436, 437, 441, 444, 448, 453, 456, 458, 460, 463, 486, 490, 513, 538, 542, 550, 654, 705, 742

**chronique**.....10, 22, 28, 30, 131, 132, 155, 156, 183, 275, 312, 328, 334, 471, 508, 525, 537, 570, 597, 598, 599, 695, 720

**chronologie**.....45, 46, 50, 61, 64, 91, 121, 124, 138, 153, 155, 183, 515, 623, 646

**chronologique**.....9, 38, 45, 46, 48, 50, 64, 65, 75, 84, 86, 104, 156, 279, 478, 484, 488, 515, 519, 531, 582, 594, 598, 668

**cinéma**.....23, 149, 209, 256, 372, 423, 428, 429, 448, 506, 511, 660, 661, 662

**communisme**.....16, 26, 90, 155, 159, 161, 289, 483, 502, 535, 559, 562, 621, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 633, 638, 639, 640, 641, 643, 644, 649, 650, 654, 658, 661, 662, 669, 670, 671, 672, 673, 675, 676, 684, 687, 688, 711

**communiste**.....23, 204, 289, 331, 475, 482, 483, 518, 526, 528, 530, 531, 532, 535, 559, 565, 600, 615, 626, 627, 628, 630, 631, 634, 636, 638, 640, 641, 643, 644, 648, 650, 651, 652, 653, 654, 656, 657, 658, 661, 663, 664, 665, 666, 668, 669, 671, 672, 673, 676, 681, 689, 690, 712, 715, 716

**connaissance**.....85, 90, 96, 101, 146, 187, 210, 220, 223, 227, 243, 249, 271, 280, 286, 291,

318, 341, 352, 398, 413, 417, 478, 517, 518,  
522, 526, 532, 533, 536, 539, 576, 585, 586,  
592, 632, 669, 693  
**conversation**.....10, 58, 83, 86, 122, 155, 165,  
187, 209, 216, 233, 234, 236, 271, 288, 316,  
325, 331, 337, 535, 547, 565, 593  
**coupable**.....244, 282, 306, 406, 497, 498, 522,  
523, 606  
**couple**.....61, 67, 118, 119, 174, 175, 190, 193,  
233, 263, 265, 282, 288, 300, 301, 338, 387,  
394, 639, 657  
**crime**.....25, 196, 475, 626, 630, 633, 635, 636,  
666, 667, 670, 671, 672, 678, 711  
**croissance**.....13, 59, 60, 271, 282, 314, 330, 383,  
392, 394, 395, 396, 397, 465, 633, 639, 641,  
642, 654  
**culpabilité**.....12, 57, 65, 71, 118, 128, 129, 154,  
194, 282, 285, 292, 295, 303, 304, 305, 315,  
319, 322, 329, 564, 608, 687  
**cyclisme**.....298, 653

## D

**déambulation**.....53, 54, 154, 174, 184, 251, 335,  
444, 445, 450, 451  
**devoir**.....10, 31, 43, 82, 92, 128, 129, 130, 134,  
138, 155, 177, 213, 221, 298, 299, 310, 313,  
319, 322, 507, 514, 572, 647, 678, 681, 684,  
687, 690, 693  
**dialogue**.....49, 96, 122, 123, 215, 217, 218, 219,  
220, 221, 224, 251, 257, 260, 261, 271, 331,  
409, 430, 452, 460, 543, 691, 705  
**dieu**.....45, 156, 169, 193, 207, 224, 287, 313,  
358, 393, 410, 433, 459, 480, 565, 597, 599,  
605, 610, 617, 639, 640, 641, 653, 657, 666,  
685  
**durée**.....47, 104, 106, 181, 461, 462, 470, 549,  
554, 557, 558, 567, 583, 710

## E

**eau**.....14, 141, 179, 187, 215, 239, 258, 277, 280,  
353, 354, 363, 384, 394, 396, 408, 413, 425,  
438, 439, 440, 441, 461, 713  
**écrire**.....10, 13, 16, 22, 24, 25, 27, 28, 29, 35, 42,  
44, 45, 51, 52, 56, 57, 58, 59, 60, 63, 81, 82,  
83, 84, 90, 92, 93, 94, 95, 114, 119, 120, 123,  
126, 128, 129, 132, 137, 139, 140, 141, 148,  
149, 150, 153, 155, 156, 158, 159, 164, 176,  
177, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 210, 217,  
232, 235, 236, 239, 247, 262, 263, 265, 296,  
313, 315, 316, 320, 321, 323, 325, 326, 327,  
328, 329, 331, 332, 335, 339, 343, 347, 349,  
350, 356, 410, 411, 412, 413, 429, 438, 465,  
477, 479, 499, 500, 501, 507, 510, 512, 518,

519, 523, 525, 536, 538, 540, 547, 548, 568,  
578, 581, 585, 588, 594, 595, 606, 609, 612,  
613, 614, 621, 626, 627, 647, 648, 656, 675,  
682, 685, 688  
**écriture**.....10, 12, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 28, 30,  
33, 34, 36, 38, 39, 42, 46, 55, 56, 58, 59, 60,  
63, 66, 75, 81, 83, 84, 86, 89, 90, 91, 92, 94,  
103, 114, 117, 118, 119, 121, 123, 124, 128,  
129, 131, 132, 133, 139, 140, 141, 144, 145,  
146, 147, 148, 149, 150, 151, 153, 158, 159,  
163, 164, 165, 166, 174, 176, 177, 182, 184,  
185, 186, 195, 198, 201, 203, 204, 205, 206,  
207, 210, 211, 213, 219, 222, 231, 232, 235,  
247, 251, 260, 263, 268, 277, 280, 290, 293,  
297, 310, 314, 315, 318, 320, 326, 327, 328,  
330, 331, 334, 342, 395, 402, 411, 413, 416,  
417, 418, 432, 434, 435, 436, 451, 455, 456,  
457, 458, 460, 461, 464, 465, 469, 470, 475,  
513, 519, 524, 532, 537, 539, 543, 585, 586,  
589, 590, 591, 592, 593, 594, 596, 597, 607,  
608, 613, 614, 619, 626, 683, 687, 688, 690,  
692, 707, 708, 709, 719, 721  
**écrivain**.....5, 16, 19, 20, 21, 22, 24, 26, 27, 28,  
29, 30, 31, 33, 35, 36, 41, 42, 43, 44, 50, 55,  
56, 57, 58, 61, 66, 70, 72, 75, 77, 78, 79, 80,  
81, 84, 87, 89, 90, 92, 93, 94, 96, 97, 99, 100,  
101, 104, 106, 110, 111, 114, 115, 117, 118,  
120, 128, 129, 130, 132, 139, 140, 144, 146,  
148, 149, 150, 153, 155, 157, 158, 159, 160,  
161, 163, 164, 165, 166, 167, 170, 172, 174,  
175, 176, 177, 178, 183, 186, 188, 195, 197,  
201, 203, 205, 206, 207, 208, 210, 213, 216,  
222, 223, 232, 236, 237, 245, 247, 253, 255,  
257, 259, 261, 266, 267, 292, 296, 300, 304,  
305, 308, 309, 311, 313, 315, 316, 321, 324,  
325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 335,  
336, 338, 339, 341, 342, 343, 344, 345, 346,  
348, 350, 353, 356, 359, 363, 369, 370, 395,  
411, 412, 413, 418, 426, 436, 442, 444, 445,  
451, 452, 459, 460, 464, 465, 469, 470, 471,  
475, 477, 478, 480, 483, 492, 493, 496, 497,  
501, 502, 503, 507, 512, 515, 517, 519, 523,  
524, 525, 531, 533, 536, 537, 538, 540, 571,  
574, 577, 581, 582, 583, 584, 589, 590, 591,  
592, 593, 594, 596, 598, 599, 604, 606, 607,  
608, 612, 614, 615, 617, 619, 620, 621, 622,  
625, 626, 629, 630, 632, 633, 634, 635, 638,  
643, 644, 646, 648, 651, 653, 655, 656, 659,  
661, 662, 664, 666, 668, 673, 675, 676, 678,  
679, 681, 682, 684, 685, 687, 688, 690, 692,  
693, 700, 726, 741, 742  
**effort**.....43, 158, 160, 171, 314, 669, 681

**enfance**.....9, 22, 24, 26, 55, 64, 65, 66, 67, 72, 73, 74, 75, 84, 85, 99, 103, 104, 114, 115, 139, 142, 144, 145, 153, 155, 169, 182, 185, 186, 187, 189, 208, 231, 254, 269, 273, 275, 294, 300, 301, 305, 314, 322, 326, 328, 338, 349, 391, 403, 413, 419, 421, 430, 432, 434, 435, 455, 457, 466, 484, 491, 500, 501, 530, 582, 592, 596, 649, 652, 681, 687, 698, 701, 726, 741

**errance**.....10, 88, 109, 117, 119, 133, 134, 146, 180, 186, 441, 456, 457, 460, 464, 469, 615, 691, 694, 722

## **F**

**famille**.....9, 36, 72, 85, 121, 125, 129, 130, 136, 143, 159, 171, 213, 224, 228, 231, 248, 249, 255, 268, 270, 277, 281, 282, 286, 291, 292, 294, 295, 303, 320, 324, 326, 332, 333, 339, 348, 356, 386, 387, 392, 394, 395, 403, 404, 405, 409, 430, 431, 434, 444, 456, 475, 480, 483, 488, 493, 496, 498, 501, 506, 514, 517, 518, 521, 523, 528, 536, 547, 548, 549, 551, 557, 560, 565, 569, 609, 612, 625, 630, 649, 654, 674, 679, 687, 690, 692, 693

**femme**.....5, 13, 25, 29, 31, 33, 34, 42, 57, 71, 82, 83, 84, 88, 93, 98, 115, 164, 175, 176, 179, 180, 187, 192, 193, 194, 216, 243, 244, 249, 250, 264, 265, 270, 273, 274, 275, 277, 283, 286, 288, 289, 291, 293, 294, 298, 299, 301, 302, 303, 306, 309, 310, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 324, 330, 332, 344, 348, 350, 356, 375, 380, 391, 394, 404, 406, 420, 456, 466, 480, 488, 490, 492, 495, 496, 500, 505, 509, 513, 514, 535, 536, 540, 548, 553, 555, 552, 567, 608, 613, 622, 626, 628, 637, 639, 642, 665, 667, 682, 683, 692, 693

**feuille**.....5, 24, 58, 150, 166, 176, 195, 201, 262, 283, 282, 365, 368, 369, 455, 551, 590, 623, 658

**fiction**.....9, 10, 30, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 41, 45, 46, 50, 61, 76, 80, 81, 86, 87, 88, 92, 93, 95, 96, 97, 98, 101, 118, 132, 133, 148, 150, 153, 158, 173, 174, 179, 247, 280, 456, 460, 477, 478, 482, 489, 501, 509, 515, 570, 575, 576, 578, 579, 580, 587, 588, 589, 590, 596, 601, 607, 609, 610, 691, 693, 703, 705, 716, 723

**fleuve**.....261, 352, 354, 438, 439, 440, 453, 470, 619, 722

## **G**

**géographie**.....14, 178, 189, 321, 391, 415, 416, 419, 442, 451, 452, 453, 463, 489, 496, 549, 721

**géographique**.....55, 99, 130, 132, 133, 171, 178, 287, 319, 344, 362, 414, 451, 452, 453, 457, 458, 465, 493, 507, 514, 530, 550, 599, 601, 691, 692, 713

**goulag**.....15, 477, 483, 514, 636, 653, 654, 655, 672, 673, 689, 719

**grand-mère**.....11, 27, 28, 31, 34, 35, 36, 39, 40, 43, 44, 45, 49, 51, 52, 55, 57, 58, 59, 61, 72, 78, 81, 83, 84, 85, 86, 98, 110, 124, 131, 134, 141, 142, 147, 155, 157, 180, 197, 209, 214, 215, 216, 218, 220, 222, 223, 224, 225, 226, 228, 229, 237, 238, 239, 240, 243, 244, 247, 248, 249, 252, 255, 262, 263, 265, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 276, 277, 291, 294, 304, 317, 324, 327, 328, 338, 391, 392, 394, 395, 405, 406, 407, 408, 410, 426, 431, 432, 433, 439, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 452, 456, 462, 466, 467, 496, 498, 499, 500, 534, 555, 557, 558, 566, 574, 580, 582, 583, 592, 631, 637, 640, 680, 693

**guerre**.....16, 17, 22, 23, 31, 36, 37, 43, 47, 48, 50, 51, 64, 70, 85, 153, 161, 192, 193, 204, 213, 214, 265, 269, 285, 287, 298, 317, 329, 336, 339, 343, 369, 372, 373, 408, 419, 442, 475, 477, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 493, 494, 495, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 505, 506, 508, 509, 510, 513, 514, 520, 522, 530, 531, 534, 535, 536, 539, 540, 541, 548, 550, 551, 553, 555, 562, 564, 565, 585, 590, 596, 599, 600, 601, 603, 604, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 629, 630, 641, 642, 643, 645, 649, 664, 665, 666, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 681, 683, 685, 687, 688, 714, 720

## **H**

**histoire**.....11, 14, 15, 16, 22, 27, 31, 33, 34, 37, 39, 40, 42, 43, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 60, 61, 63, 65, 66, 70, 74, 80, 81, 83, 85, 87, 88, 105, 108, 119, 121, 123, 124, 125, 128, 129, 130, 132, 133, 141, 144, 145, 146, 147, 150, 154, 156, 158, 160, 164, 166, 167, 169, 173, 180, 182, 190, 191, 192, 202, 216, 225, 230, 232, 237, 243, 244, 250, 252, 254, 255, 261, 270, 272, 281, 288, 289, 291, 293, 294, 295, 307, 315, 318, 319, 320, 321, 323, 325, 327, 328, 330, 332, 333, 334, 338, 341, 343, 345, 346, 348, 351, 354, 355, 361, 363, 364, 369,

372, 375, 378, 379, 380, 383, 386, 393, 394, 398, 403, 412, 416, 430, 433, 434, 436, 444, 458, 459, 471, 475, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 484, 489, 491, 492, 493, 497, 500, 507, 508, 511, 512, 514, 520, 521, 523, 524, 525, 526, 528, 532, 533, 534, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 563, 564, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 574, 575, 576, 577, 579, 580, 583, 584, 585, 588, 589, 590, 591, 592, 595, 596, 597, 599, 611, 612, 613, 616, 621, 622, 623, 625, 626, 634, 642, 644, 647, 648, 649, 651, 655, 667, 671, 672, 675, 678, 680, 681, 683, 684, 685, 687, 688, 692, 693, 707, 709, 710, 711, 712, 713, 715

**Histoire.....**14, 15, 16, 21, 28, 31, 45, 50, 98, 128, 132, 154, 167, 182, 250, 372, 380, 444, 451, 470, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 499, 500, 501, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 526, 528, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 541, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 557, 558, 559, 560, 564, 565, 566, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 601, 612, 619, 620, 621, 623, 625, 626, 629, 631, 633, 642, 644, 645, 646, 647, 648, 662, 666, 668, 670, 672, 674, 675, 679, 680, 683, 684, 685, 688, 692, 694, 695, 706, 707, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 719, 721, 723

**historique.....**15, 16, 40, 88, 92, 132, 145, 256, 375, 376, 414, 420, 419, 438, 444, 475, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 484, 485, 483, 488, 489, 490, 492, 500, 508, 509, 510, 513, 515, 517, 518, 522, 523, 525, 531, 533, 534, 536, 538, 539, 540, 541, 543, 544, 548, 549, 551, 552, 554, 557, 560, 562, 566, 571, 572, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 601, 611, 619, 620, 621, 623, 646, 647, 648, 654, 662, 664, 668, 670, 683, 684, 690, 706, 707, 710, 711, 714, 715

**homme.....**13, 20, 21, 22, 25, 26, 28, 29, 30, 31, 37, 48, 50, 51, 65, 66, 68, 69, 74, 82, 88, 90, 98, 103, 106, 107, 111, 112, 113, 115, 129, 133, 137, 140, 143, 145, 146, 148, 150, 155, 156, 166, 167, 174, 194, 201, 203, 205, 207, 208, 210, 221, 228, 230, 233, 236, 238, 239, 240, 243, 248, 250, 252, 254, 257, 258, 259, 261, 265, 266, 270, 279, 280, 283, 288, 292, 295, 298, 300, 301, 302, 303, 304, 307, 308, 310, 315, 320, 321, 324, 329, 330, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 341, 344, 346, 349, 350, 351, 353, 355, 375, 378, 380, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 403, 409, 410, 412, 415, 416, 431, 441, 452, 453, 454, 455, 459, 461, 465, 471, 475, 477, 478, 479, 480, 488, 492, 493, 500, 505, 508, 510, 512, , 513, 515, 516, 517, 519, 520, 523, 524, 525, 526, 527, 533, 536, 537, 544, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 556, 557, 558, 559, 560, 562, 564, 565, 567, 570, 571, 574, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 602, 603, 606, 607, 610, 611, 613, 614, 616, 617, 618, 619, 622, 623, 626, 627, 628, 629, 630, 633, 634, 637, 638, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 651, 654, 656, 657, 662, 663, 664, 667, 668, 670, 672, 673, 674, 675, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 688, 692, 693, 697, 700, 711, 712, 713, 714, 715, 720, 722, 726

**humain.....**10, 15, 22, 30, 31, 72, 78, 88, 105, 108, 115, 128, 137, 146, 163, 166, 174, 175, 177, 180, 188, 191, 208, 230, 233, 243, 244, 250, 252, 254, 255, 257, 274, 279, 280, 282, 286, 288, 295, 334, 336, 337, 338, 341, 343, 355, 358, 384, 388, 391, 393, 396, 397, 398, 399, 405, 409, 410, 413, 452, 469, 470, 471, 475, 483, 484, 488, 508, 523, 527, 531, 533, 542, 545, 547, 552, 554, 588, 565, 562, 568, 569, 573, 577, 579, 583, 584, 586, 589, 590, 591, 593, 594, 595, 596, 604, 606, 610, 617, 618, 620, 621, 622, 623, 625, 634, 637, 641, 642, 644, 646, 648, 654, 670, 673, 678, 679, 680, 687, 691, 693, 694, 695, 710, 715

**humble.....**27, 31, 45, 149, 155, 156, 159, 166, 211, 228, 233, 249, 255, 273, 282, 336, 369, 389, 393, 395, 397, 472, 479, 488, 492, 495, 497, 501, 507, 538, 548, 557, 563, 568, 579, 591, 593, 596, 617, 619, 620, 621, 622, 628, 645, 675

**/**

**identitaire.....**10, 63, 91, 101, 129, 130, 145, 146, 147, 219, 297, 350, 391, 504, 506, 507, 671

**identité.....**76, 80, 84, 87, 89, 96, 100, 118, 129, 138, 139, 145, 146, 147, 165, 174, 255, 262, 342, 395, 406, 409, 463, 465, 479, 493, 499, 504, 505, 506, 507, 580, 709, 714

**idéologie**.....17, 30, 31, 160, 161, 180, 204, 243, 246, 483, 520, 556, 560, 564, 567, 568, 596, 621, 626, 629, 630, 631, 632, 633, 635, 636, 637, 639, 645, 652, 653, 661, 662, 666, 670, 671, 672, 683, 714

**idéologique**.....15, 204, 251, 472, 501, 502, 506, 543, 551, 585, 625, 633, 634, 656, 671, 673, 688

## **J**

**journal**.....20, 21, 23, 26, 27, 28, 33, 82, 94, 119, 129, 132, 155, 158, 159, 161, 230, 248, 308, 430, 455, 523, 528, 530, 531, 537, 548, 597, 620, 627, 628, 630, 637, 638, 640, 649, 650, 651, 652, 653, 656, 658, 659, 676, 678, 690, 699, 701, 709, 726, 741

**journaliste**.....15, 19, 22, 23, 112, 323, 443, 510, 526, 527, 528, 531, 536, 537, 538, 627, 631, 650, 653, 659, 689, 721, 742

## **L**

**labyrinthe**.....42, 124, 211, 455, 456, 457, 458, 459, 461, 462, 463, 464, 465, 467, 469, 470, 472, 473, 620, 704

**labyrinthique**.....14, 65, 178, 245, 268, 453, 455, 456, 458, 459, 460, 463, 464, 466, 469, 483, 603, 692, 694

**liberté**.....21, 23, 80, 86, 92, 101, 171, 187, 206, 231, 362, 385, 444, 483, 507, 519, 522, 531, 544, 559, 562, 627, 630, 632, 635, 638, 639, 643, 649, 650, 651, 653, 664, 668, 671, 672, 678, 710, 711, 713, 722

**lieu**.....14, 16, 36, 39, 41, 44, 56, 61, 66, 67, 68, 75, 88, 92, 99, 104, 106, 107, 108, 109, 113, 114, 117, 119, 124, 129, 130, 133, 138, 139, 142, 143, 144, 165, 170, 172, 173, 178, 179, 180, 181, 182, 185, 186, 188, 208, 214, 216, 217, 224, 232, 236, 244, 252, 257, 258, 259, 270, 282, 302, 305, 308, 313, 315, 326, 332, 342, 343, 344, 345, 351, 358, 380, 387, 388, 392, 394, 398, 404, 407, 408, 412, 414, 416, 418, 419, 420, 421, 426, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 456, 458, 460, 462, 463, 465, 469, 470, 492, 504, 512, 515, 530, 540, 549, 551, 552, 555, 561, 565, 571, 576, 577, 592, 595, 597, 600, 601, 603, 609, 611, 615, 620, 638, 647, 651, 652, 653, 660, 674, 721, 722

**livre**.....5, 20, 22, 24, 25, 27, 33, 37, 42, 43, 55, 57, 58, 59, 61, 63, 68, 69, 75, 76, 79, 81, 83, 91, 98, 100, 103, 105, 110, 111, 112, 119,

121, 129, 147, 150, 157, 158, 159, 161, 164, 176, 180, 201, 202, 207, 210, 236, 237, 255, 296, 311, 314, 315, 316, 317, 321, 325, 327, 328, 330, 331, 333, 339, 340, 346, 389, 399, 401, 412, 413, 417, 434, 435, 452, 463, 466, 469, 472, 482, 491, 492, 508, 512, 520, 522, 537, 538, 539, 568, 574, 578, 584, 588, 597, 614, 619, 622, 633, 652, 654, 671, 681, 683, 684, 691, 694, 711, 717, 719, 742

## **M**

**malheur**.....40, 43, 71, 84, 86, 181, 197, 237, 238, 239, 275, 276, 282, 284, 286, 298, 299, 307, 308, 310, 322, 329, 387, 392, 439, 512, 551, 559, 567, 595, 603, 611, 613, 635, 663, 675, 678, 690, 693

**maternel**.....69, 72, 114, 115, 132, 144, 177, 187, 237, 245, 259, 297, 302, 303, 312, 313, 316, 317, 319, 326, 328, 403, 413, 420, 434, 450, 463, 465, 479, 681, 688

**maternité**.....275

**mémoire**.....10, 16, 31, 38, 46, 51, 54, 55, 56, 61, 65, 68, 72, 75, 78, 88, 91, 92, 103, 104, 105, 106, 109, 113, 114, 117, 118, 119, 120, 122, 125, 126, 128, 134, 136, 137, 138, 142, 145, 149, 153, 154, 155, 157, 160, 177, 185, 193, 202, 210, 225, 228, 235, 247, 248, 254, 257, 267, 271, 279, 283, 300, 324, 328, 333, 337, 395, 403, 409, 415, 418, 419, 430, 436, 440, 444, 451, 453, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 462, 464, 469, 478, 484, 507, 509, 516, 524, 528, 543, 548, 557, 564, 568, 572, 580, 591, 592, 593, 595, 597, 601, 603, 620, 661, 683, 684, 689, 690, 691, 692, 693, 698, 705, 708, 742

**mémoires**.....10, 16, 30, 67, 88, 92, 128, 131, 132, 133, 157, 499, 525, 537, 539, 553, 571, 597, 598, 653, 669, 711, 714

**mer**.....12, 66, 110, 117, 185, 187, 188, 192, 198, 199, 228, 261, 345, 347, 348, 349, 350, 351, 354, 355, 357, 358, 359, 361, 362, 363, 364, 366, 415, 416, 421, 424, 428, 438, 441, 449, 450, 472, 491, 505, 556, 561, 562, 609, 741

**mère**..... 12, 13, 22, 27, 31, 41, 52, 54, 56, 57, 64, 65, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 78, 83, 90, 96, 114, 118, 121, 126, 129, 131, 136, 137, 138, 139, 142, 144, 155, 175, 179, 184, 187, 189, 190, 194, 195, 209, 214, 216, 217, 222, 223, 225, 229, 231, 234, 235, 236, 237, 238, 247, 249, 258, 259, 263, 269, 270, 273, 275, 276, 277, 280, 281, 282, 284, 285, 286, 291, 292, 293, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311,

312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 335, 347, 348, 349, 350, 352, 355, 372, 392, 396, 402, 403, 404, 412, 431, 432, 434, 441, 459, 463, 464, 480, 496, 497, 500, 501, 502, 506, 514, 519, 530, 553, 572, 582, 599, 609, 617, 631, 634, 635, 667, 674, 678, 679, 681, 682, 687, 717, 723

**métaphore**..... 106, 117, 141, 148, 150, 195, 180, 198, 271, 335, 405, 409, 410, 592, 606, 611, 635, 636, 645, 694

**morale**..... 16, 28, 31, 44, 84, 100, 118, 159, 161, 174, 207, 211, 243, 247, 272, 280, 285, 295, 300, 339, 342, 355, 362, 405, 483, 492, 501, 506, 511, 520, 521, 566, 568, 587, 590, 592, 598, 617, 618, 619, 630, 635, 645, 657, 679, 680, 684, 685, 693, 695

**mort**..... 10, 20, 35, 36, 41, 44, 48, 49, 58, 60, 72, 83, 90, 104, 109, 117, 118, 131, 135, 136, 137, 139, 141, 150, 155, 159, 161, 172, 189, 192, 193, 194, 196, 197, 198, 201, 202, 203, 204, 207, 209, 210, 213, 219, 225, 227, 228, 237, 238, 239, 240, 246, 267, 269, 275, 276, 277, 281, 282, 284, 285, 286, 288, 292, 294, 295, 297, 298, 304, 307, 308, 309, 313, 315, 316, 317, 323, 324, 328, 334, 339, 340, 350, 352, 354, 370, 387, 391, 393, 394, 409, 410, 434, 444, 461, 463, 472, 487, 490, 499, 502, 510, 512, 515, 523, 524, 531, 536, 541, 543, 551, 553, 554, 555, 556, 557, 561, 564, 566, 573, 590, 602, 603, 604, 605, 606, 609, 610, 611, 612, 615, 617, 618, 619, 628, 637, 647, 648, 649, 655, 658, 665, 668, 669, 670, 675, 684, 688, 690, 693, 711, 713, 742

**mythe**..... 11, 12, 17, 101, 119, 133, 156, 190, 193, 194, 195, 243, 275, 295, 345, 348, 350, 355, 378, 443, 444, 458, 459, 461, 592, 611, 645, 662, 703, 721

**mythologie**..... 155, 156, 177, 243, 275, 328, 347, 385, 459, 562, 595

**mythologique**..... 145, 192, 335, 461, 702, 705,

## N

**naissance**..... 9, 28, 44, 56, 67, 82, 90, 91, 106, 136, 143, 145, 149, 169, 172, 177, 178, 182, 191, 193, 204, 224, 233, 283, 298, 315, 342, 445, 472, 500, 571, 577, 691

**Nice**..... 5, 6, 7, 14, 15, 19, 20, 21, 23, 25, 27, 28, 31, 37, 40, 46, 51, 52, 53, 55, 56, 58, 61, 64, 66, 68, 69, 82, 83, 84, 85, 95, 101, 104, 106, 110, 111, 114, 121, 122, 133, 144, 156, 164, 178, 179, 181, 184, 187, 188, 196, 197, 208, 214, 216, 227, 232, 234, 245, 248, 250, 255,

257, 267, 270, 271, 285, 298, 307, 309, 314, 317, 333, 336, 339, 341, 344, 345, 346, 347, 350, 363, 364, 371, 372, 375, 377, 378, 379, 380, 383, 384, 385, 386, 388, 391, 397, 398, 399, 404, 405, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 429, 430, 431, 434, 436, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 447, 448, 449, 450, 453, 456, 457, 459, 462, 464, 466, 467, 470, 471, 472, 477, 478, 479, 480, 482, 485, 486, 487, 488, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 497, 498, 499, 500, 501, 503, 505, 507, 509, 510, 512, 521, 523, 524, 526, 529, 530, 536, 537, 538, 540, 541, 542, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 561, 562, 564, 568, 572, 574, 588, 591, 608, 609, 612, 614, 627, 645, 650, 652, 653, 656, 666, 687, 688, 690, 693, 698, 699, 700, 701, 710, 712, 713, 714, 715, 721, 722, 726, 741, 742

**Niçois**..... 66, 199, 226, 249, 270, 336, 372, 373, 374, 375, 387, 419, 430, 440, 478, 487, 490, 492, 494, 495, 496, 513, 530, 537, 558, 664, 690, 742

**niçois**..... 5, 19, 27, 28, 29, 35, 40, 61, 69, 81, 93, 98, 100, 102, 104, 128, 130, 131, 153, 155, 157, 159, 167, 176, 178, 179, 182, 188, 190, 220, 221, 224, 229, 241, 250, 251, 260, 270, 280, 335, 336, 341, 346, 353, 355, 363, 368, 372, 375, 378, 379, 380, 383, 387, 388, 389, 391, 398, 399, 400, 401, 416, 419, 426, 434, 438, 440, 443, 445, 450, 463, 470, 477, 478, 487, 488, 489, 490, 499, 500, 502, 506, 507, 511, 518, 519, 521, 522, 523, 524, 525, 530, 531, 534, 538, 539, 545, 555, 562, 563, 564, 570, 576, 577, 587, 651, 661, 664, 675, 682, 690, 691, 693, 694, 698, 713, 715, 721, 726, 731

**Nissart**..... 256, 371, 372, 373, 388, 389, 399, 470, 500, 687, 698

**nostalgie**..... 75, 106, 111, 130, 145, 182, 187, 203, 308, 356, 369, 381, 466, 506, 557, 591, 620, 628, 636, 684

## O

**oncle**..... 11, 15, 31, 40, 43, 49, 54, 55, 61, 64, 65, 66, 72, 83, 96, 111, 121, 122, 126, 131, 133, 134, 142, 147, 157, 181, 192, 222, 226, 228, 234, 239, 243, 248, 255, 277, 278, 279, 280, 287, 323, 324, 329, 338, 361, 368, 379, 380, 386, 393, 407, 430, 441, 447, 460, 475, 480, 491, 492, 497, 496, 519, 520, 521, 522, 526, 538, 539, 544, 546, 551, 563, 564, 572, 574, 580, 611, 612, 615, 616, 618, 649, 664, 680, 741

**oral**.....43, 88, 121, 123, 124, 147, 160, 213, 214,  
219, 237, 270, 274, 373, 389, 524, 581,  
**oralisation**.....89, 123, 124, 163, 215, 547  
**oralité**.....10, 11, 30, 48, 89, 119, 120, 121, 122,  
159, 172, 213, 219, 220, 224, 228, 333, 335,  
465, 526, 691

## **P**

**parcours**.....15, 17, 178, 353, 452, 455, 456,  
459, 464, 465, 466, 469, 493, 517, 589, 603,  
643, 649, 650  
**patrie**.....5, 380, 494, 498, 517, 541, 544, 555,  
606, 643, 655  
**pays**.....12, 48, 68, 84, 110, 155, 157, 265, 271,  
314, 343, 345, 351, 384, 388, 391, 392, 397,  
399, 470, 472, 489, 490, 495, 496, 498, 499,  
502, 517, 525, 538, 539, 551, 584, 610, 618,  
627, 628, 630, 631, 639, 654, 670, 671, 678,  
680, 689, 711, 713  
**paysage**.....68, 107, 113, 180, 188, 345, 351,  
357, 358, 359, 416, 451, 454, 465, 506, 605,  
721  
**peintre**.....25, 26, 40, 255, 291, 293, 345, 346,  
357, 368, 527, 538, 606, 608, 614, 645, 656,  
657, 720, 742  
**peinture**.....23, 108, 337, 343, 356, 411, 451,  
504, 570, 606, 607  
**père**.....22, 26, 33, 49, 51, 61, 69, 70, 72, 74, 76,  
104, 129, 131, 132, 134, 135, 136, 137, 138,  
153, 155, 159, 161, 162, 194, 209, 217, 219,  
227, 228, 248, 250, 269, 271, 272, 277, 280,  
286, 291, 292, 293, 294, 296, 298, 299, 300,  
301, 303, 304, 305, 307, 308, 310, 313, 314,  
316, 317, 318, 320, 322, 324, 352, 369, 393,  
434, 441, 459, 464, 472, 479, 482, 483, 502,  
504, 513, 514, 522, 566, 582, 596, 606, 608,  
612, 614, 625, 630, 640, 646, 651, 655, 656,  
667, 679, 682, 687, 688, 690, 719, 741  
**peuple**.....5, 15, 25, 31, 45, 90, 92, 124, 129,  
131, 141, 145, 149, 156, 159, 161, 162, 167,  
174, 176, 186, 220, 236, 241, 243, 332, 342,  
355, 363, 372, 373, 374, 378, 380, 381, 383,  
384, 385, 386, 387, 388, 389, 395, 399, 401,  
406, 410, 440, 475, 478, 479, 484, 488, 490,  
492, 494, 496, 501, 503, 506, 507, 509, 511,  
512, 518, 519, 521, 522, 524, 526, 530, 531,  
533, 534, 544, 548, 555, 557, 563, 564, 566,  
568, 570, 572, 579, 581, 595, 596, 597, 620,  
621, 626, 631, 632, 636, 638, 641, 642, 645,  
647, 651, 653, 654, 663, 664, 669, 671, 674,  
675, 681, 683, 684, 690, 692, 693  
**plume**.....5, 50, 56, 59, 78, 94, 112, 114, 128,

129, 147, 155, 161, 166, 167, 176, 190, 194,  
196, 218, 250, 263, 290, 298, 305, 318, 321,  
331, 357, 358, 370, 444, 483, 526, 531, 538,  
540, 542, 555, 576, 579, 589, 594, 635, 650,  
653, 699, 726  
**poème**.....24, 173, 178, 181, 188, 189, 195, 196,  
197, 198, 199, 200, 316, 460, 529, 611, 612,  
656, 691, 719  
**poésie**.....58, 72, 102, 108, 111, 118, 144, 178,  
179, 180, 188, 195, 196, 198, 199, 200, 201,  
255, 327, 335, 343, 344, 352, 368, 389, 413,  
416, 441, 510, 524, 528, 570, 577, 581, 589,  
608, 637, 648, 649, 656, 687, 716, 718, 719  
**politique**.....15, 23, 28, 29, 90, 153, 159, 161,  
269, 289, 331, 373, 431, 459, 479, 483, 488,  
492, 495, 498, 503, 514, 518, 528, 530, 531,  
532, 533, 534, 553, 565, 566, 568, 573, 577,  
585, 586, 589, 591, 595, 596, 617, 622, 627,  
628, 629, 632, 638, 640, 641, 642, 643, 645,  
650, 651, 653, 656, 657, 662, 665, 668, 669,  
671, 672, 673, 683, 687, 695, 699, 714, 726  
**populaire**.....27, 36, 156, 161, 208, 209, 211, 214,  
250, 251, 255, 267, 333, 335, 343, 380, 383,  
385, 387, 388, 389, 392, 413, 431, 442, 444,  
453, 471, 484, 487, 492, 493, 500, 502, 509,  
511, 524, 530, 541, 546, 548, 552, 555, 568,  
569, 573, 590, 597, 629, 631, 647, 651, 660,  
662, 668, 669, 672, 673, 676, 685, 688, 690,  
691, 692, 695, 710  
**portrait**.....5, 11, 12, 21, 28, 29, 30, 31, 36, 49,  
52, 70, 71, 82, 91, 99, 136, 146, 171, 174,  
188, 195, 216, 218, 220, 243, 244, 245, 246,  
247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255,  
256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 265, 266,  
267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 277, 278,  
279, 280, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 293,  
295, 311, 312, 317, 334, 336, 337, 338, 339,  
340, 385, 401, 411, 430, 447, 460, 471, 491,  
520, 525, 570, 574, 628, 637, 651, 658, 675,  
691, 706, 718, 723  
**progrès**.....17, 92, 189, 504, 505, 515, 516, 532,  
557, 568, 585, 592, 593, 595, 642, 644, 645,  
646, 647, 648, 662, 663, 688, 692  
**promenade**.....10, 22, 40, 54, 51, 53, 55, 68, 88,  
109, 110, 113, 115, 117, 142, 144, 154, 174,  
181, 182, 184, 185, 186, 187, 188, 196, 197,  
230, 245, 252, 255, 257, 269, 287, 336, 356,  
363, 368, 417, 422, 424, 434, 441, 445, 446,  
447, 449, 450, 460, 462, 478, 505, 507, 510,  
536, 552, 571, 573, 574, 593, 680, 691, 736,  
741  
**psychanalyse**.....161, 303, 339, 702  
**psychanalytique**.....329, 630



## R

**réalité**.....16, 35, 38, 39, 41, 55, 66, 72, 75, 77, 80, 93, 94, 95, 98, 101, 103, 109, 113, 114, 118, 126, 130, 132, 133, 136, 142, 149, 154, 156, 157, 158, 198, 199, 215, 216, 219, 226, 247, 252, 311, 317, 324, 337, 351, 355, 361, 381, 396, 405, 415, 433, 434, 437, 450, 461, 471, 478, 482, 492, 510, 515, 525, 532, 542, 549, 557, 562, 564, 565, 567, 575, 576, 580, 586, 587, 588, 589, 595, 596, 599, 607, 610, 644, 651, 652, 657, 674, 688

**récit**.....9, 10, 11, 17, 29, 30, 33, 34, 35, 38, 39, 40, 41, 43, 45, 46, 48, 49, 50, 51, 52, 56, 61, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 73, 74, 77, 82, 83, 84, 86, 87, 88, 89, 91, 92, 93, 95, 98, 99, 102, 117, 119, 121, 122, 123, 124, 126, 128, 129, 132, 134, 136, 137, 138, 139, 140, 143, 145, 146, 147, 149, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 163, 166, 167, 169, 172, 173, 174, 176, 177, 178, 179, 182, 183, 184, 188, 189, 190, 195, 196, 197, 198, 201, 208, 213, 214, 215, 217, 218, 219, 220, 221, 225, 227, 229, 241, 243, 246, 247, 251, 256, 258, 261, 262, 265, 266, 267, 268, 271, 272, 284, 285, 287, 302, 305, 306, 307, 310, 312, 316, 333, 335, 338, 342, 343, 349, 353, 354, 355, 356, 379, 380, 387, 391, 397, 398, 401, 407, 417, 455, 460, 461, 462, 465, 466, 473, 475, 477, 482, 483, 484, 489, 490, 491, 492, 493, 496, 501, 508, 509, 511, 512, 514, 515, 520, 522, 523, 525, 534, 536, 538, 553, 554, 571, 573, 575, 576, 577, 580, 581, 586, 587, 588, 590, 591, 595, 597, 598, 599, 600, 603, 606, 608, 610, 611, 612, 613, 615, 620, 647, 650, 662, 667, 684, 690, 691, 692, 693, 702, 703, 706, 707, 709, 711

**reconnaissance**.....19, 53, 114, 149, 166, 230, 270, 338, 340, 380, 386, 412, 430, 459, 469, 485, 581

**région**.....28, 31, 68, 106, 128, 188, 272, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 351, 352, 359, 363, 367, 368, 369, 370, 373, 394, 397, 399, 403, 413, 414, 444, 445, 470, 471, 489, 500, 505, 524, 525, 537, 550, 691

**régional**.....13, 337, 344, 371, 471, 596, 652

**régionalisme**.....14, 21, 157, 337, 341, 356, 380, 383, 391, 395, 398, 401, 415, 451, 470, 577, 642, 691, 723

**régionaliste**.....21, 31, 75, 101, 178, 336, 341, 342, 343, 345, 351, 355, 395, 396, 398, 413, 470, 471, 684, 691, 693, 721

**religieux**.....170, 340, 389, 391, 405, 433, 506, 565, 605, 639, 640, 641, 644, 645, 685

**religion**.....194, 231, 243, 358, 405, 617, 639, 641, 671, 683

**rêve**.....41, 55, 81, 115, 131, 148, 155, 166, 173, 206, 207, 250, 293, 296, 301, 305, 310, 321, 348, 362, 444, 460, 482, 505, 517, 549, 586, 628, 643, 664, 683, 684, 698, 719, 726

**rêverie**.....113, 114, 115, 117, 157, 187, 188, 252, 347, 438, 691, 702, 704, 719

**roman**.....9, 16, 19, 20, 21, 23, 24, 26, 27, 28, 29, 30, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 40, 42, 44, 45, 46, 48, 49, 50, 51, 53, 54, 55, 58, 61, 62, 63, 65, 66, 67, 68, 75, 76, 77, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 86, 87, 88, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 104, 110, 114, 112, 117, 118, 122, 132, 134, 122, 123, 124, 128, 130, 131, 133, 139, 145, 146, 147, 148, 149, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 160, 161, 163, 164, 167, 169, 170, 172, 173, 174, 176, 177, 181, 182, 183, 184, 188, 189, 190, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 203, 207, 208, 210, 213, 215, 217, 218, 220, 226, 227, 230, 232, 233, 234, 236, 239, 241, 244, 246, 247, 252, 253, 254, 255, 256, 262, 263, 266, 268, 269, 272, 275, 277, 278, 279, 281, 287, 288, 289, 291, 293, 295, 304, 305, 308, 309, 310, 316, 317, 318, 320, 321, 323, 325, 327, 329, 330, 331, 332, 333, 336, 337, 340, 345, 355, 356, 358, 361, 363, 365, 372, 375, 380, 385, 386, 391, 393, 399, 401, 403, 404, 407, 409, 411, 412, 413, 416, 417, 419, 429, 430, 432, 434, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 454, 456, 457, 460, 462, 464, 465, 470, 471, 475, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 489, 491, 494, 501, 503, 508, 509, 512, 519, 530, 538, 536, 537, 539, 571, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 604, 606, 607, 608, 611, 613, 615, 617, 619, 620, 621, 622, 625, 626, 627, 628, 634, 637, 647, 650, 656, 657, 660, 664, 665, 672, 673, 674, 683, 684, 688, 689, 690, 691, 692, 695, 698, 701, 705, 706, 707, 716, 717, 719, 722

**ruisseau**.....16, 187, 261, 294, 354, 571, 619, 692

## S

**soleil**.....12, 19, 179, 187, 293, 349, 356, 357, 358, 359, 363, 365, 369, 415, 431, 471, 472, 505, 517, 574, 609, 697, 726

**souvenir**.....5, 10, 25, 26, 29, 30, 31, 37, 38, 39, 44, 50, 51, 54, 55, 57, 64, 65, 68, 69, 74, 75, 78, 88, 91, 103, 104, 10-, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 117, 118, 119, 120, 121, 124,

125, 126, 130, 132, 134, 136, 137, 138, 140,  
142, 143, 144, 145, 146, 147, 149, 154, 157,  
158, 164, 169, 177, 184, 185, 195, 198, 200,  
202, 203, 218, 227, 228, 241, 247, 248, 252,  
254, 257, 260, 267, 268, 269, 270, 271, 276,  
280, 283, 291, 298, 300, 308, 309, 310, 311,  
315, 316, 324, 327, 328, 329, 330, 332, 335,  
342, 355, 368, 371, 395, 399, 402, 403, 404,  
406, 407, 409, 418, 419, 430, 442, 451, 460,  
462, 463, 477, 483, 501, 512, 514, 539, 540,  
554, 558, 568, 578, 580, 582, 592, 593, 594,  
595, 597, 603, 667, 683, 688, 692, 705, 708,  
718

**stalinisme**.....565, 665, 668, 672

**stylo**.....5, 58, 150, 176, 314, 538, 590, 613

## **T**

**temporel**.....42, 46, 51, 99, 100, 104, 105, 117,  
137, 138, 158, 182, 183, 185, 191, 219, 251,  
258, 291, 337, 445, 456, 462, 466, 470, 473,  
583, 620, 623, 641

**temps**.....5, 9, 10, 11, 13, 16, 27, 30, 34, 35, 38,  
39, 43, 45, 46, 48, 49, 50, 51, 55, 58, 63, 65,  
68, 72, 75, 78, 80, 83, 84, 85, 90, 103, 104,  
105, 106, 108, 109, 113, 117, 118, 119, 122,  
123, 126, 127, 128, 133, 136, 137, 139, 140,  
141, 142, 144, 145, 148, 150, 153, 154, 155,  
156, 157, 160, 163, 164, 170, 172, 173, 175,  
176, 177, 178, 181, 182, 183, 184, 186, 189,  
190, 192, 195, 196, 197, 198, 202, 203, 204,  
206, 208, 209, 210, 216, 220, 222, 223, 224,  
225, 226, 227, 228, 229, 233, 234, 235, 236,  
237, 239, 241, 243, 251, 252, 255, 257, 260,  
263, 265, 268, 270, 271, 274, 275, 276, 277,  
279, 280, 281, 283, 286, 288, 290, 292, 299,  
302, 306, 307, 309, 311, 314, 315, 322, 329,  
331, 333, 338, 345, 348, 349, 354, 355, 356,

357, 362, 368, 370, 380, 385, 387, 389, 391,  
392, 394, 396, 397, 398, 399, 403, 404, 406,  
407, 408, 409, 410, 411, 413, 414, 419, 420,  
421, 430, 432, 436, 438, 440, 444, 445, 448,  
455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 464,  
465, 466, 472, 473, 479, 488, 489, 491, 493,  
496, 499, 501, 502, 503, 505, 506, 507, 508,  
514, 515, 523, 526, 528, 533, 534, 536, 537,  
541, 542, 548, 550, 554, 555, 556, 557, 559,  
560, 563, 564, 567, 568, 569, 577, 579, 580,  
581, 582, 583, 584, 590, 591, 593, 594, 598,  
600, 608, 612, 613, 616, 617, 618, 620, 630,  
641, 642, 643, 644, 645, 647, 650, 663, 672,  
680, 681, 687, 688, 690, 691, 692, 693, 695,  
701, 703, 705, 708, 714, 716, 719, 741

**théâtre**.....82, 240, 339, 388, 511, 524, 552, 605,  
606

**tragédie**.....12, 79, 139, 233, 235, 238, 275, 276,  
277, 284, 298, 329, 349, 350, 387, 471, 481,  
482, 557, 559, 566, 567, 592, 605, 607, 610,  
625, 642, 673, 675, 679, 683, 684, 694

**trajet**.....179, 449, 674

**travail**.....5, 7, 14, 20, 25, 28, 30, 31, 35, 40, 68,  
74, 75, 84, 86, 91, 147, 148, 160, 163, 164,  
166, 189, 197, 198, 199, 201, 209, 244, 249,  
269, 272, 273, 289, 294, 310, 318, 326, 339,  
348, 350, 372, 375, 383, 408, 410, 418, 431,  
436, 445, 453, 459, 491, 495, 501, 504, 513,  
515, 526, 530, 531, 533, 534, 535, 537, 540,  
543, 549, 550, 561, 568, 576, 589, 615, 619,  
625, 630, 631, 632, 650, 651, 656, 659, 681,  
682, 683, 684, 687, 692, 693, 741

## **V**

**vélo**.....22

**vers**..... 161, 195, 196, 197, 198, 199



# TABLE DES ILLUSTRATIONS

La plupart des illustrations proviennent des Archives Suzanne Nucera. Bon nombre d'entre elles sont inédites, mais comme le doute subsiste pour quelques-unes d'entre elles, nous nous garderons, dans l'état actuel de nos recherches, de faire la part des photos inédites et des photos déjà publiées.

Les photos 19, 29, 32, 33, 35, 37, 38, 40, 46, 48 sont des photos prises par nos soins.

La photo 56 est une photo de l'exemplaire du journal confié aimablement par Henri Carletti.

1. Louis et René Vietto sur la Promenade des Anglais.....	22
2. La patte du chat, la griffe de l'écrivain.....	24
3. Suzanne et Louis.....	32
4. Maria et Anselmo, années 30 .....	47
5. Louis dans le vieux Nice .....	53
6. Maria au marché.....	57
7. Suzanne et Louis devant le Kiosque à musique.....	62
8. Louis Nucera, devant l'immeuble du 9 avenue des Diables-bleus, désigne l'appartement de son enfance.....	67
9. Ange Nucera devant le magasin de plomberie où il travaillait.....	69
10. Louis, 1931 .....	72
11. Louis et Emil Cioran .....	89
12. La maison de l'Avenue des Diables-Bleus .....	107
13. Louis et sa maman.....	116
14. Les parents de Louis, aux temps heureux .....	127
15. Ange Nucera, père de Louis.....	135
16. Louis au travail .....	148
17. La rencontre de Suzanne et Louis, 1958.....	175
18. Suzanne et Louis, sur le balcon du « perchoir » de Montmartre.....	186
19. Couverture de <i>Chemin de la Lanterne</i> , Grasset, 1981.....	191
20. Emmanuel Biffi, dit Aldo dans <i>Le Kiosque à musique</i> , papa de Suzanne .....	231
21. Suzanne et Louis, promenade Chemin de la Lanterne .....	245
22. Suzanne avec pépé Anselmo .....	264
23. Maria et le chat .....	274
24. L'oncle Antoine.....	278
25. Suzanne et Louis .....	290
26. Romain Gary, Louis est de dos .....	297
27. Les parents de Louis.....	319
28. Louis à sa table de travail.....	326
29. La mer et ses mystères, Baie des anges, Nice.....	347
30. Louis et ses chats Bigoudi et Luigi.....	361
31. Louis Nucera et Gusta Pagnuzzi, Avenue des Diables-Bleus .....	371
32. Monument Catherine Ségurane, Nice.....	379
33. Le fou du carnaval .....	386
34. Louis dansant avec Hélène Barale.....	402

35. Nice.....	415
36. Louis, ancien Chemin de la Lanterne.....	429
37. Sainte Réparate, majestueuse.....	433
38. La surprenante cascade du château.....	437
39. Louis et Raymond Moretti .....	443
40. Le quai des Deux Emmanuels, Nice.....	447
41. Louis à 4 ans .....	458
42. Louis, 1933 .....	458
43. Louis et les livres .....	472
44. Le carnet militaire d'Antoine.....	481
45. Au siège du <i>Patriote</i> , Louis et ses amis journalistes : Huleu, le peintre Raymond Moretti, Diacono, Bernard Spindler, André Asséo, dans les années 60 .....	527
46. <i>Le Patriote Niçois</i> , 04.septembre 1944 .....	529
47. Louis interviewe Georges Brassens, 1954 .....	535
48. Le monument aux morts, Nice .....	556
49. Louis et Joseph Kessel.....	600
50. Aldo chez Spada.....	622
51. Photographie de la plaque au domicile de l'écrivain .....	646
52. Louis et Raph Gatti .....	652
53. Le dernier réveillon chez Pablo Picasso, décembre 1971 .....	658
54. Louis entre Jean Cocteau et Pablo Picasso .....	659
55. Louis dédicace son roman, <i>L'Obstiné</i> , à Georges Brassens, en compagnie de Raymond Devos et d'André Gaillard, des <i>Frères ennemis</i> , 1971 .....	660
56. Derrière les néons de la façade, <i>Le Patriote</i> , 23, décembre 1962 .....	677
57. Le dernier mot à l'écrivain.....	685
58. Donner « de la mémoire à l'oubli ».....	689
59. Les passions de Louis : les chats, les livres et... Suzanne.....	694

# **ANNEXES**

Les annexes sont présentées dans le Volume 2.